

分类号: J234

单位代码: 10422

密 级:

学 号: 200910779



山东大学

硕士学位论文

论文题目: 论欧阳子倩话剧民族化的探索与实践

Discourse the exploration and practice of drama
nationalization of Ouyang Yujian

作者 姓 名 范文瑶

学 院 名 称 文学与新闻传播学院

专 业 名 称 中国现当代文学

指 导 教 师 刘方政 教授

合 作 导 师

2012 年 6 月 3 日

原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的科研成果。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律责任由本人承担。

论文作者签名：范文瑶 日期：2012年6月3日

关于学位论文使用授权的声明

本人同意学校保留或向国家有关部门或机构送交论文的印刷件和电子版，允许论文被查阅和借阅；本人授权山东大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文和汇编本学位论文。

(保密论文在解密后应遵守此规定)

论文作者签名：范文瑶 导师签名：刘永政 日期：2012年6月3日

目 录

中文摘要	1
ABSTRACT	3
绪 论	5
一、民族话剧成长的历史背景	5
二、话剧民族化探索的历史进程	8
三、研究综述	11
第一章 兼容并包的戏剧思想	14
第一节 中国戏剧的传承者	14
第二节 外国戏剧的倡导者	17
第三节 戏剧教育实践	20
第二章 民族化戏剧的生命力	24
第一节 民族生活的全面展示	25
第二节 人物性格的立体呈现	32
第三节 民族精神的弘扬和发展	36
第三章 实践中的话剧民族化演绎	39
第一节 戏曲美学精神的传承	39
第二节 改革传统戏曲的实践	43
结 语	49
参考文献	51
致 谢	54
攻读硕士学位期间发表的论文	55

CONTENTS

Chinese Abstract	1
Abstract	3
Introduction	5
I The historical background of national drama's growth	5
II Historical process of national drama's exploration	8
III The history of rear area dramas	11
Chapter One Broad-based thought of drama	14
I The inheritance of Chinese drama	14
II The advocates of foreign drama	17
III Drama education practice	20
Chapter Two The vitality of national drama	24
I The comprehensive demonstrate of national life	25
II The three-dimensional rendering of character	32
III The promotion of national spirit	36
Chapter Three The interpretation of "sinicization" in practice.....	39
I The heritage of drama aesthetics spirit	39
II The practice of traditional opera's reform	43
Conclusion	49
References	51
Ackownledgements	54
During the master's degree of academic papers published	55

中文摘要

话剧民族化一直以来是戏剧界重点探讨的话题之一。五四时期,以对话为主的话剧从西方引进中国,掀起了改良旧戏、创建新剧的热潮,传统戏曲应不应该彻底否定,有没有值得保留的内容成为文坛上讨论的焦点。欧阳予倩作为话剧史上的元老级人物,自然无法回避这个问题。他不仅创作话剧剧本,同时也表演京剧,改革传统戏曲,并创办学校进行戏剧教育,这样的实践经历表明了他对传统戏曲的态度:在传统的基础上创造最新最美的戏剧艺术。本文试图从欧阳予倩兼容并包的戏剧思想入手,从民族内容的描写、民族性格的塑造和民族精神的弘扬三个方面分析其话剧中强盛的民族生命力,并通过他的戏曲改革来看舞台实践对话剧创作的影响。

全文共分三章,另有引言和结语。

引言部分通过对话剧成长的背景分析,梳理了话剧民族化探索的历史进程,并对学术界关于欧阳予倩的戏剧理论和艺术实践的研究进行了整理。

第一章介绍了欧阳予倩的兼容并包的戏剧思想。分为三节:第一节写他对中国戏剧的热爱,一方面潜心研究京剧表演,一方面努力创作新剧剧本;第二节写他对西方戏剧的创作理论和创作方法的研究,并将其与中国戏剧紧密结合;第三节写他通过戏剧教育实践将中西合并的戏剧思想传播给后人,培养了一批优秀的演员。

第二章重点分析了欧阳予倩话剧作品中的民族生命力。分为三节:第一节论述了他的话剧对民族生活的生动展示。主要从西方题材的中国化、历史题材的现代化和对现实生活的关照三个方面进行分析。第二节论述了话剧中具有饱满的民族性格的人物形象。特别说明了民族性格中不仅包含坚强、勇敢的一面,也包含了软弱、自私的一面,并对主要人物的性格特点进行分析。第三节论述了通过书写民族内容和塑造民族性格所体现出的民族精神。并对民族形式和民族内容的关系做了辩证地分析。

第三章论述了实践中的话剧民族化演绎。分为两节:第一节论述了传统戏曲美学精神的传承,主要从写实和写意进行分析,说明了欧阳予倩的话剧创作是将写

实与写意完美地结合在一起的。第二节从欧阳予倩的戏曲改革入手，分析他将戏曲中的有益成分成功运用到话剧的创作中的具体经验。

结语肯定了欧阳予倩在话剧民族化上所做的贡献和成就，并指出话剧民族化还有很长的路要走，正视并丰富传统戏曲艺术，在传统的基础上，创作出人民戏剧艺术新的传统。

关键词：欧阳予倩；话剧民族化；民族内容；人物性格；民族精神

ABSTRACT

The drama nationalization has been one of the theater focuses on the topic. The May Fourth Movement, a dialogue-based drama imported from the West, setting off a modified old plays, create the boom of the new drama, traditional opera should not be completely negate, do not become the focus of discussion on the literary worth preserving. As a veteran of drama history Ouyang Yuqian can not avoid this problem naturally. He not only created the drama script, but also performed the opera, reformed of traditional Chinese opera, and founder of the school drama education and practice experience that the attitude of the traditional opera: in the tradition based on the creation of the latest and most beautiful of Dramatic Art. This paper attempts to start from the the Ouyang Yuqian inclusive theater thinking, from the description of the creation of national content, the shaping of national character and national spirit, promote the three aspects of the vitality of its powerful nation in the drama, and his opera reforms stage practice of drama creation.

The paper consists of introduction, conclusion, and three chapters:

The introduction lists the drama the nationalization exploring the historical process through the background analysis of the drama's growth, and finishes the Ouyang Yuqian's theory of drama and artistic practice in academic circle.

The first chapter describes of Ouyang Yuqian the inclusive theater thinking, which is divided into three parts: the first part writes his love of Chinese drama. On the one hand he studied opera performances, on the other hand, strived to create drama script. The second part discusses his theory of the creation of western drama and creative method, and closely integrated with the Chinese drama. The third part writes he transmitted the drama thought of Chinese and West to future generations and trained a group of excellent actors by the practice of drama education.

The second chapter focuses on Ouyang Yuqian's drama works of national vitality which is divided into three parts: the first part display his drama of national life vividly. Mainly from the Western theme, the modernization of the historical themes and real life take care of three aspects. The second part discusses the drama with the characters of the full national character. Particularly national character not only strong, brave, and

also contains a weak, selfish, and the main personality traits were analyzed. The third part discusses the national spirit embodied by the writing of national content and shape the national character. And analyze national style and national content relationship.

The third chapter discusses the practice of drama the nationalization interpretation which is divided into three parts: the first part discusses the spiritual heritage of traditional Chinese opera aesthetics, from the realistic and impressionistic analysis, illustrates Ouyang Yuqian's drama creation will Realism and impressionism perfect together. The second part from the start of the Ouyang Yuqian the opera reform; he successful used of the beneficial ingredients in the drama to the drama of creation of specific experience.

The conclusion affirms Ouyang Yuqian's contributions and achievements in the drama nationalization and points out that the nationalization of the drama is still a long way to go, confront and rich traditional operatic arts in the traditional, to create the people of Dramatic Art new tradition.

Keywords: Ouyang Yuqian; Drama nationalization; National content; Character; National spirit

绪 论

一、民族话剧成长的历史背景

1840 年鸦片战争打破了中国的封闭状态,由于帝国主义列强的野蛮入侵和清政府的腐朽无能,中国迅速沦为半殖民地半封建社会。政治领域,阶级矛盾不断激化,民族危机日益加深,资产阶级改良派和民主革命派开始学习西方,对国人进行思想启蒙。文化领域,中国的近代文学在文学观念和文学内容等方面发生了前所未有的变化,包括文学社会功能的转变,由之前的载道、言志、讽谏变为改造社会、改造国民性、重铸国民灵魂;文学内容的转变,此时的文学已不再是文人迎来送往、唱和赠答的工具,而是紧密联系现实,大胆揭露社会的腐朽黑暗,猛烈抨击封建落后思想的急先锋。此外,在这一时期,翻译文学发展繁盛、文学期刊不断兴起、文学社团势如破竹。戏剧界中,梁启超在大力倡导“诗界革命”、“文界革命”、“小说界革命”的同时,发起了戏剧改良运动,并积极地进行戏剧创作,在《新民丛报》上先后发表了《劫灰梦》、《新罗马》和《侠情记》等新传奇剧本,为现代戏剧的萌芽和创生奠定了基础。从 19 世纪末的上海教会学校的学生演剧开始,中间经过了春柳社、春阳社、进化团等国内外团体的演剧实践,再到南开的学校演剧,这 20 年间的创作与实践虽然表现出的文学价值和戏剧价值稍逊于后,但是其“作为戏剧的思潮意义却是非凡的”。^①

五四新文化运动高举民主、科学的大旗,激起了中国人尤其是中国青年的爱国热情,他们积极学习西方,使得中国拥有了“已往不曾有过的现代性和世界性”^②。为了使中国的传统旧戏拥有“现代性”,跟得上世界的潮流,以陈独秀、胡适、钱玄同、刘半农等为代表的新文化先锋对旧戏发动了猛烈地攻击,主要表现在以下几个方面:第一,对旧戏艺术形式的批判。旧戏讲究唱、念、做、打,往往形式压倒内容,新文化先锋们就针对旧戏的程式化、名角制等重形式轻内容的特点进行了猛烈地抨击。钱玄同认为:“中国旧戏,专重唱工,所唱之文句,听者本不求

^① 刘方政:《中国现代话剧史》,田本相序,人民文学出版社,2009 年版,第 2 页。

^② 董健、陈白尘:《中国现代戏剧史稿》,中国戏剧出版社,2008 年版,第 1 页。

甚解，而戏子打脸之离奇，舞台设备之幼稚，无一足以动人情感。”^①这种片面追求“唱工”和“打脸”戏耍的旧戏已经无法满足现代观众的需要，他们从戏剧中获得的不仅仅是一声叹息或者一把辛酸泪，而是想从中获得一些对现实的认识。傅斯年认为“真正的戏剧纯是人生动作和精神的表象，不是各种把戏的集合品”，而中国的旧戏就是“百衲本”的把戏，“虽欲近人情而不能”，打脸、角色是下等把戏的遗传，行头不是人穿的衣服，花脸、打把子、翻筋斗是竞技的遗传。传统旧戏将文学看做表演艺术的奴婢和附庸，人们关注的重点并非戏剧所反映的生活内容，而是演员和演技，如此一来，戏剧艺术也渐趋僵化。因此，用表现现代日常生活的写实手法取代旧戏中虚拟性和程式化的表现手法，以接近生活本来面貌的对话和动作来取代旧戏的“唱、念、做、打”是非常必要的。第二，对旧戏思想内容的否定。中国进入了资产阶级民主革命的历史新时期，中国的政治、经济、思想、文化都发生着巨大的变化，旧戏中所承载的封建专制主义“忠、孝、节、义”的思想及种种反科学、非理性的迷信观念已经无法适应现实的需要，而开始对封建伦理和封建道德发起攻击，对帝国主义侵略势力及其走狗封建军阀和他们统治下的黑暗社会进行暴露和批判。以陈独秀为代表的知识分子首先对封建纲常伦理进行了猛烈地抨击，以“重新估定一切价值”的批判的眼光看待社会上存在的问题。周作人在《人的文学》中说：“旧文学是非人的文学，而种种非人的思想和合结晶旧戏。”^②他将旧文学和“非人的文学”画上了等号，从根本上否定了它的价值。第三，对大团圆结局的否定。传统戏曲一个重要的特征就是“大团圆”结局，这种设计是“歌舞升平的治世幻想在戏曲舞台上的变相反映，是作家取悦世俗，向统治者献媚的一种艺术表现。”^③而这种满足感只能带给观众短暂的感官愉悦，却无法使观众进行思考和批评。虽然说娱乐是戏曲非常重要的一项功能，但是对它的片面重视，在一定程度上会淡化甚至忽视了它的认识功能。胡适认为“中国文学最缺乏的是悲剧的观念”，这种“闭着眼不肯看天下的悲剧惨剧，不肯老老实实写天工的颠倒残酷，他只图说一个纸上的大快人心”的便是“说谎的文学”^④。一部剧作只有留有“余味”才能引起人们的思考与反省。

① 《钱玄同与陈独秀的通信》，《新青年》1917年3卷1期。

② 周作人：《人的文学》，《新青年》1918年5卷6期。

③ 刘方政：《中国现代话剧史论》，人民文学出版社，2009年版，第33页。

④ 胡适：《文学进化观念与戏剧改良》，原载于《新青年》1918年第5卷第4号。

破旧之后的任务便是立新。立新，必须有扎实的理论 and 成熟的剧作，外国戏剧自然就成了学习的范本。钱玄同认为：“如其要中国有真戏，这真戏自然是西洋派的戏。”^①当时对西方戏剧艺术的推崇并非偶然之举，它是符合当时中国人民反帝反封建斗争的需要的，符合新文化运动的“民主”与“科学”的精神的，再加上留学生的努力，使得介绍外国戏剧家、翻译外国戏剧剧本和学习外国戏剧理论成为潮流。1918年6月，《新青年》在介绍欧洲现实主义戏剧大师易卜生的“专号”上，刊登了《娜拉》、《国民之敌》、《小爱友夫》三个剧本，以及《易卜生主义》、《易卜生传》两篇介绍易卜生思想和创作的文章，成为我国杂志出版外国作家专号的肇始。《茶花女》、《热泪》、《鸣不平》被直接搬上舞台，《黑奴吁天录》、《不如归》、《社会钟》等经过改编也陆续登上舞台。

然而，这种“以西为新，以中为旧”的观点遭到了以张厚载为代表的保守派的反对。张厚载在《我的中国旧戏观》一文中，系统地论述了中国旧戏的可存之处：（一）“中国旧戏是假象的”，“把一切事物和物件都用抽象的方法表现出来”是旧戏的第一样好处；（二）中国旧戏的“一切唱功做派，都有一定的规律”，“自由在一定范围之内，才是真能自由”；（三）“中国旧戏向来是跟音乐有连带密切的关系”，音乐于“人类性情”和“社会风俗”最有关系，且唱曲比说白更能表达感情。所以，“中国旧戏，是中国历史社会的产物，也是中国文学美术的结晶，可以完全保存。社会激进派必定要如何如何的改良 多是不可能。”^②后来，张厚载等人提出了话剧可以与戏曲“并存”的说法，胡适、陈独秀等人也有意将戏剧改良分为创建话剧、改良戏曲二事进行。从表面上看，两派的观点似乎有所接近，但是张厚载等人的“并存”说是在退让中加强抵抗，以求更好地坚守阵地；而新青年派改良戏曲的想法是由“过渡戏”变革为话剧，最终目的仍旧是创建中国话剧。新青年派的做法在今天看来虽然有些偏激，但是放在当时的背景下考虑，如果想从一个受压制的状态下冲破罗网，必须用特殊的手段破除旧思想，新的思想才有立足之处。所以说，五四时期的猛烈抨击是历史使然，没有这个“冲击波”，新兴话剧是不可能在中国打开局面的。^③

① 钱玄同：《随感录（十八）》，《新青年》第5卷第1期（1918年7月）。

② 张厚载：《我的中国旧戏观》，《新青年》1918年10月第5卷第4号《戏剧改良专号》。

③ 董健：《中国现代戏剧史稿》绪论，中国戏剧出版社，1989年版，第13页。

二、话剧民族化探索的历史进程

新旧戏剧论争最终以新青年派的胜利告终。然而,接下来需要思考这么一个问题:既然大力提倡创建中国话剧,那这种舶来的戏剧样式在中国应该如何发展?从论争中我们可以看出,保守派和激进派都站在了较为极端的角度讨论旧戏和话剧的去留,欧阳予倩、宋春舫、齐如山等人既不同于保守派的抱残守旧也不同于激进派的大刀阔斧,他们一方面提倡话剧,一方面革新旧戏,属于较为温和的改良派。欧阳予倩在《予之戏剧改良观》中说道:“中国旧剧,非不可存,惟恶习惯太多,非汰洗净尽不可。”^①他对旧剧的态度不是直接摒弃,而是认为其中有可以保留和学习的地方,所以就有了他对京剧和桂剧的改编。宋春舫认为话剧与戏曲分别属于不同的戏剧体系,有各自独特的审美功能,在真善美的统一中,话剧擅长表现表现“真”,戏曲擅长表现“美”,两者不能偏废。

真正引起剧作家对话剧向戏曲学习的思考是在《华伦夫人之职业》一剧的改编失败之后。1920年10月,上海新舞台剧场上演了一部由汪优游主持的现代话剧——肖伯纳的名作《华伦夫人之职业》。虽然在演出之前,他们将剧本“变化形色,改成中国事情”,并非完全搬演肖伯纳的原作,但遗憾的是,演出结果很不理想,观众反应冷落,因此引起了整个戏剧界的深深反思。汪优游从不同观众的反应里觉察到自己为了纠正旧剧和文明戏盲目迎合社会心理的弊病而“抱定宗旨演最高的戏”的矫枉过正,忽视了中国观众的审美习惯和接受能力,据此他重新拟定了“以后的方针”——“我们演剧不能绝对的去迎合社会心理,也不能绝对的去求知识阶级看了适意。”而要“拿极浅近的新思想,混合入极有趣味的情节里面,编成功叫大家要看的剧本”^②,达到寓教于乐、普及通俗的目的。寓教于乐的戏剧观符合中国观众的心理接受习惯,虽然看戏的目的不仅仅是娱乐,但毋庸置疑的是,娱乐是吸引观众看戏的最重要的因素。用话剧进行启蒙教育必须先把观众拉到剧院里才算是成功地迈出了第一步。《华伦夫人之职业》的演出以失败告终,但它毕竟是将戏剧改良理论主张付诸实践的可贵开端,为中国现代话剧的建设开辟了一

① 欧阳予倩:《予之戏剧改良观》,《新青年》1918年10月第5卷第4号《戏剧改良专号》。

② 汪优游:《优游室剧谈》,1920年11月1日《晨报》。

个新的局面。有了此次的经验和教训之后，戏剧家们便开始在学习西方戏剧和适应中国观众的审美习惯中寻求平衡点，开始注意戏剧的普及问题和民族化问题。1924年4月，洪深根据英国剧作家王尔德的名作《温德米尔夫人的扇子》改编成《少奶奶的扇子》一剧。洪深基本上沿用了原来的故事，但是将人物的环境、性格、语言、习俗全部中国化了，符合中国观众的欣赏情趣，赢得了观众的好评，取得了巨大的成功，标志着现代话剧完整的艺术形态已经形成，开创了中国戏剧的新局面。应云卫在《回忆上海戏剧协社》中说道：“这个戏的演出因能适合上海知识分子观众的口味，加上剧本结构的紧凑，故事情节紧张多变，对白诙谐多趣，给这次演出提供了成功的条件。用硬片做布景，真窗真门，台上有屋顶；灯光按时间气氛而变换，都是创举。化妆、服装和表演都达到了当时的最高水平。这次演出在上海颇为哄动，结果很圆满。”^①两次改编带来的两种截然不同的反响充分说明了中国戏剧要想发展，其现代性和民族性两者是不可偏废的。

“国剧运动”出现在1926年前后，由留美归国学生余上沅、赵太侔、闻一多、熊佛西等人倡导发起。他们一方面对中国传统戏曲“程式”的美学价值进行理论阐发，一方面大量介绍西方现代戏剧艺术的理论与技巧，主张更广泛地吸收两者的艺术精神。他们主要从剧本材料和舞台表演两个方面来思考话剧的民族化问题。首先，“国剧运动”认为舶来的话剧应该根植于民族生活与民族戏剧的深厚土壤中，余上沅从爱尔兰民族戏剧运动中看到了民族精神和民族色彩对中国话剧发展的重要性，认为中国要创建自己的民族话剧，就必须在对自身民族生活、民族性格和民族思想的描写中表现出中国的民族精神和民族灵魂。但是，“‘国剧运动’派对戏剧描写民族生活的理解也有某些明显的偏狭，它将社会问题的揭示与民族生活的描写对立起来，没有看到戏剧如能深刻地揭示社会问题，其本身就蕴含着民族生活与民族精神的某些方面（虽然五四问题剧在这方面少有成功之作）；而如果缺乏现代精神只是在题材描写上‘向荒岛出发，向内地出发’，去写内地民众或岛民‘他们的浑朴，他们的天真，他们的性情习惯，他们的品味信仰，他们不曾受过同化的一切’，其中所揭示的也未必就是民族的性格与灵魂。”^②胡星亮看到了话剧的现代性和民族化之间不可抽离的关系，认为真正具有生命力的话剧创作应该是

① 孙齐纹：《中国当代文学研究资料 洪深研究专集》，浙江文艺出版社，1986年版，第67页。

② 胡星亮：《现代戏剧与现代性》，人民文学出版社，2007年版，第208页。

两者兼顾的。其次,要充分考虑中国观众的审美需求和欣赏趣味。《华伦夫人之职业》和《少奶奶的扇子》的演剧实践反映出对西方话剧失败和成功的借鉴,而成败的关键就在于是否充分地考虑到了中国观众的接受习惯,演绎的是不是中国观众感兴趣的题材。在看到中国剧场由象征向写实转变的同时,也要看到西方剧场从写实向写意发展的趋势。完美的戏剧应该是写实和写意的有机结合。^①

“国剧运动”打破了“以西为新,以中为旧”,中西古今完全对立的局面,它不同于新青年派立足西方看中国的视点,而是立足中国放眼世界,看到的是世界戏剧的差异性,肯定戏曲本身固有的艺术价值,试图在戏曲和话剧之间找到可以沟通的桥梁。但是,对事情的评判必须放在当时的时代背景下进行考量,1927年前后中国严峻的现实情形不需要这种首先着眼于艺术的戏剧,所以“国剧运动”的失败并非偶然。但是“国剧运动”的尝试使我们认识到,在经过了“五四”时期激进的批判与变革之后,中国戏剧要想长久地立足于文坛,必须要有民族的内容、直面社会问题的意识和对观众需求的重视,“国剧运动”派对话剧与戏曲、写实与写意的探索和思考对后来戏剧的发展有着深刻的理论价值。

1938年,民族形式问题被重新提出,以毛泽东在中共六届六中全会上作的《中国共产党在民族战争中的地位》的报告为标志。毛泽东在谈到党内马克思主义理论的学习时,强调要“把国际主义的内容和民族形式”紧密地结合起来,创造“新鲜活泼的、为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”。^②这篇文章虽然并非针对文艺问题而发,但还是引起了延安文艺界的重视。之后还引发了对民族形式问题是否等同于文艺的大众化问题的讨论,和抗战文学民族形式建构之基础研究竟是五四以前已有的旧形式还是五四以后创造的新形式的讨论。从以上的讨论中我们可以看出,四十年代关于民族问题的讨论还仅仅局限于“形式”的范围内,没有触及到民族化的本质。1956年,为了贯彻“双百”方针,提出了艺术的“民族化”问题,得出了许多有价值的理论。焦菊隐认为话剧源于生活,但又高于生活,它比现实生活更强烈,更富于感染力,是经过艺术加工的“戏剧的真实”。他秉承话剧民族化的原则,导演了《茶馆》、《智取威虎山》、《蔡文姬》等剧目,积累了丰富的经验。欧阳予倩的《桃花扇》在1956年和1957年的两次演出,使人

① 刘方政:《中国现代话剧史论》,人民文学出版社,2009年版,第86页。

② 毛泽东:《中国共产党在民族战争中的地位》,《毛泽东选集》第1卷,人民出版社,1952年出版,第522—523页。

们认识到了演剧学派的异同和“话剧民族化”的重要性。起初《桃花扇》一剧是由苏联专家列斯里做导演的，但是他对中国的历史生活和传统文化不够熟悉，在人物形象处理和表达思想感情的方式上，都有悖于中国的民族传统。欧阳予倩则强调体现民族的精神传统，要求准确把握民族的表达感情的方式，注重渲染特定的民俗风情，认真探寻民族的艺术形式。演出时，这出戏以浓郁的民族风格，抒发了剧作的离合之情、兴亡之感，加深了人们对“话剧民族化”的认识。

三、研究综述

从早期话剧到建国后的话剧，民族化问题一直伴随着话剧的成长与发展，想要研究欧阳予倩的话剧民族化问题，首先要对话剧民族化进行界定。

“一部 20 世纪中国话剧史，在某种程度上说，就是西方话剧在中华大地上生根、萌芽、成长并逐渐民族化的历史。”^①西方话剧中的形式、手法、技巧等并不一定完全适合中国，因为毕竟东西方在政治、文化、经济上存在着非常大的差异，所以中国剧作家在向西方话剧学习的同时，需要将它融入到民族戏剧中来，符合中国观众的审美趣味和欣赏习惯。所谓话剧民族化，就是以中国当下或历史的生活现实，以具有民族性格特点的人物形象，来展示中国人的民族精神和民族意识。但是民族内容并不意味着只能从现实生活中取材，它可以是改编的外国戏剧或小说，但需要结合中国人民的生活现实来进行；它也可以是历史剧，但需要和当下的社会现实有恰当的契合点，能够通过对历史的反思透露出对现实的感受。民族性格同样也不是一个狭隘的范围，坚强、勇敢、敢爱敢恨、嫉恶如仇是民族性格，守旧、软弱、自私自利、贪生怕死也是民族性格的一个方面，每个民族都有它闪光的一面，也有它需要改进的一面，将这些民族性格全面地展现出来，才能对一个民族有更准确、深入的了解。民族精神和民族意识就蕴含在民族性的生活内容和复杂的民族性格之中。但是，仅仅有民族内容、民族性格和民族精神三个方面是不够的，因为离开了现代化的“民族化”没有出路。^②话剧如果只谈民族化不谈现代性，就会脱离社会，成为空洞无物的演剧；然而只讲现代性忽视民族化，就

① 刘方政：《中国现代话剧史论》，人民文学出版社，2009 年版，第 160 页。

② 董健：《中国现代戏剧史稿》，中国戏剧出版社，1989 年版，第 13 页。

会成为宣传的工具，甚至脱离艺术的范围。

学术界对欧阳予倩的戏剧理论与艺术实践的研究已经取得了一些成果，主要包括三个方面：（一）戏剧史论上的研究。1989年，董健、陈白尘主编的《中国现代戏剧史稿》根据时间顺序对欧阳予倩的创作历程进行了详细的梳理，从参加春柳社的“小刀初试”一直到抗战胜利后的改编导演，并对《泼妇》、《回家以后》、《潘金莲》、《忠王李秀成》、《桃花扇》等剧作做了详尽的分析，比较全面地概括了欧阳予倩的戏剧活动。1990年葛一虹主编的《中国话剧通史》将中国话剧的产生、发展分为五个阶段，以戏剧运动为线条勾勒中国话剧史的轮廓，对欧阳予倩的戏剧成就有所涉及，比如欧阳予倩作为春柳社成员的编演活动、广东戏剧研究所时期的戏剧创作及其理论建设、抗战时期西南戏剧运动中的桂剧改革以及戏剧展览会期间的工作等，但由于着重论述话剧运动史，对欧阳予倩的成就与贡献未能做深入的分析。（二）传记、评论中的研究。苏关鑫的《欧阳予倩研究资料》是关于欧阳予倩的第一本研究专集，主要包括“欧阳予倩的生平与文学戏剧活动”、“创作自述与戏剧主张”、“研究评论文章专辑”，共辑入欧阳予倩自述与他人评论文章52篇。编者撰述的“欧阳予倩传略与年表”、“资料目录索引”，较为全面地搜集整理了欧阳予倩戏剧创作和思想的发展变化过程的重要资料史实，为欧阳予倩的戏剧研究提供了丰富的资料。陈珂主编的《欧阳予倩和他的“真戏剧”：从一个伶人看中国现代戏剧》，则主要从戏剧戏曲学的角度，对欧阳予倩的“戏剧原则问题”、“表演及演出艺术的特色问题”、“戏剧艺术品格和主体的问题”这三个中心话题做了详细的阐述。此外，欧阳山尊口述、严欣久整理的《我的父亲欧阳予倩》一文介绍了欧阳予倩的一生，包括欧阳予倩的身世和早年对戏曲的热爱，他的婚姻，他对儿子的教诲，京戏改革，舞台实践等内容，为研究欧阳予倩的生平和经历提供了宝贵的资料。（三）关于欧阳予倩的论文研究。有对其戏剧观、戏剧理论方面的研究：蔡美云的《欧阳予倩戏剧思想初探》，从戏剧思想和戏曲改革的理论和实践两个方面，探讨了欧阳予倩现实主义戏剧观的确立、戏剧教育思想、对舞台艺术的美学追求、对话剧民族化问题的思考、桂剧改革的成就、戏剧思想的源起等问题。宋宝珍的《欧阳予倩：史论性批评的创立与现代戏剧的体认》，从欧阳予倩的戏剧观、戏剧思想、话剧艺术、继承传统与创造现代戏剧与戏剧批评等方面，论述了欧阳予倩中西戏剧并蓄的现代戏剧理论批评。对欧阳予倩话剧创

作方面的研究：周国良的《论欧阳予倩话剧结构艺术的民族化特色》、张芳彦的《论欧阳予倩的现代戏剧创作》、黄振林的《欧阳予倩独幕剧构剧奥秘探幽》、袁泉的《论欧阳予倩抗战时期的历史剧》、张健的《欧阳予倩戏剧创作论》、韩日新的《婚恋戏剧的嬗变——从欧阳予倩、田汉到曹禺》等，从不同的侧重角度对欧阳予倩的话剧剧作进行了研究。还有对欧阳予倩戏曲实践方面的研究：陈建军的《论欧阳予倩戏曲改革的理论和实践》、王安葵的《欧阳予倩的戏曲改革观》、王琳的《欧阳予倩的〈红楼梦〉京剧及其戏曲改革》等。

但是，以上研究在欧阳予倩话剧民族化上着力不多。欧阳予倩作为著名的剧作家、京剧表演家和戏剧教育家，将传统戏曲和话剧创作结合得非常紧密，对他的话剧民族化的探究有利于更加全面地理解现代话剧的发展。本文将欧阳予倩的话剧研究放在了广阔的民族化范围中进行考察，从欧阳予倩的戏剧思想出发，结合他早年的戏剧实践、外国戏剧的影响及其戏剧教育理念，探究作家民族化戏剧中强大的生命力，拓宽前人对话剧民族化的片面认识，指出民族化并非简单的戏曲化，最重要的是在传统的基础上不断地注入新鲜的血液，展示现实生活，塑造民族性格，弘扬民族精神和意识，并对颇有争议的《回家以后》一剧进行了深度的解读。此外，结合作家个人独特的舞台实践经验，将话剧中对传统戏曲美学精神的传承和改革传统戏曲的实践结合起来，综合前面的戏剧思想和话剧创作，全面地对其民族化话剧进行分析，这是目前对欧阳予倩的话剧研究中所没有的。

第一章 兼容并包的戏剧思想

欧阳予倩是中国话剧运动的奠基者之一，又是著名的京剧演员，多年从事戏剧教育工作，倾其一生为戏剧的发展而奋斗。他虽出身官宦之家，又是日本早稻田大学的留学生，却毅然将戏剧——这个在当时被视作贱业的行当看做光荣的职业，在当时是要承受很大的压力的。欧阳予倩晚年曾这样评价自己：“我是一个什么人呢？我是一个戏剧运动的积极分子。尽管犯过错误，走过弯路，但我是彻头彻尾的积极分子。我自己肯定我一直为此奋斗了一生。我当过演员，当过导演，写过剧本，搞过研究工作，搞过话剧、歌剧、地方戏，这一切都是为了运动。有错误那是水平所限，但我一生为戏剧运动没有退缩过。”^①的确，从1907年在日本参加“春柳社”起，一直到1962年在北京逝世，他从未间断过对戏剧事业的追求，他不同于胡适、钱玄同、傅斯年等新青年派的激进，也不同于张厚载等保守派的守旧，他一直力求在话剧的现代化和民族化之间寻求平衡，从不厚今薄古，不照搬西方，古今中西，兼容并包，在话剧民族化上做出了开拓性的贡献。曹聚仁先生评价他是“新与旧、中与西再磨再炼再调和的实践者”。^②

第一节 中国戏剧的传承者

1889年5月1日，欧阳予倩出生于湖南省浏阳县的一个官宦之家。他年幼时在家塾读书，唐才常是他的启蒙老师。据欧阳山尊回忆，在曾祖母五十岁过生日时，家里演过一次堂会，欧阳予倩当时不过十岁，便对红花脸出、黑花脸进的戏曲产生了兴趣。还曾经学伶人化妆，将毯子作道袍，窗帘当头巾，用绘画颜料在脸上大涂特涂，甚至拉了弟弟、妹妹、表妹一起画花脸。虽然为此挨过打，但是“演戏”的兴致丝毫未减，并且边导边演。早年对戏曲的热爱在欧阳予倩的心中扎了根，这也就不难理解为什么在所有人都反对他“下海”演京戏的时候，他能够毫不动摇地坚持下去。

① 《欧阳予倩全集》第一卷，夏衍序，上海文艺出版社，1990年版。

② 曹聚仁：《中国的易卜生》，见《听涛室剧话》，中国戏剧出版社，1985年版，第110页。

1907年初春,欧阳予倩在观看了“春柳社”演出的《茶花女》之后,惊奇地说道:“戏剧原来有这样一个办法!”^①他想:“他们都是大学和专门学校的学生,他们演戏受人家的欢迎,我又何尝不能?”^②于是,加入了“春柳社”。1907年6月,欧阳予倩第一次登台演出,所演剧目是反对民族压迫、种族歧视的《黑奴吁天录》,他在《回忆春柳》中说:“《黑奴吁天录》这个戏,虽然是根据小说改编的,我认为可以看作中国话剧第一个创作的剧本。……总的说这个戏的演出是成功的,无论从思想方面看,从艺术方面看,在那个时候可以说是成功的。观众为汤姆、为意里赛流着眼泪,为白人的奴贩子切齿痛恨,这就表现着演出的效果。”^③有了这次演出的成功体验之后,他又积极参演了两个独幕剧《生相怜》和《画家与其妹》。后来,虽然“春柳社”在戏剧方面的活动渐渐减少了,但是欧阳予倩的戏剧热情仍旧不褪,接着又以“申酉会”的名义演出了《鸣不平》和《热血》,其中《热血》是中国留学生业余演出的第二个大戏,较之《黑奴吁天录》又有新的进步。自从他参加了“春柳社”演戏之后,常跟吴我尊学唱青衣。在演《热血》之前,他曾经与吴我尊合演过一出《桑园会》,扮演的是罗敷。这是他从事京剧表演的第一次实践。到了1912年,欧阳予倩在演文明戏的同时,还向陈祥云、江梦花、林绍琴学习京剧的唱工和身段。年底,在张家花园演出了一出《宇宙锋》,获得观者的赞赏。他说:“因为这一次的成功,使我学青衣的瘾大了好几倍。”^④这次演出的成功,为他走上职业京剧演员的道路架设了桥梁。通过早期的实践活动,他意识到戏剧艺术对社会的教育作用,在一定程度上也弥补了他未能考入陆军学校、报效国家的遗憾,但是出身书香世家的他选择了演戏,尤其是“下海”演京戏,遭到了家里及亲友们的强烈反对。他曾回忆说:“我搞戏,家里人一致反对自不消说,亲戚朋友有的鄙视,有的发出慨叹,甚至于说欧阳家从此完了。我妻韵秋受了各方面的压力,写信劝我回家,我回信说挨一百个炸弹也不灰心,她也就不再说甚么。及至我要‘下海’演京戏,就连平日同在一块儿演新戏的朋友也来反对。有一个同学拉住我的手说‘予倩,你怎么搞的!你怎么得了!搞搞新戏嘛,还可以说是社会教育,搞旧戏这算甚么呢!……’此外还有不少入见着我就作怪相,还

① 欧阳予倩:《自我演戏以来 1907-1928》,中国戏剧出版社,1959年版,第9页。

② 同上,第9页。

③ 欧阳予倩:《回忆春柳》,《欧阳予倩全集》第六卷第150页,上海文艺出版社,1990年版,第152页。

④ 欧阳予倩:《自我演戏以来 1907-1928》,中国戏剧出版社,1959年版,第35页。

会说些冷言冷语，大概他们自以为是最聪明最高尚最有出息的人物，因此才看不起我，我也就不理睬他们。像这样，我学京戏只有人反对，没有人赞成，更没有人帮助。”^①虽然承受着如此大的压力，但他还是毅然决然地选择了坚持，开始了他16年的职业演员道路。欧阳予倩不是科班出身，也不参加任何票房，仅靠醉心戏剧，长期的寻师访友练就了一身的技艺，成为了职业的京剧演员，开创了“红楼戏”编演的先河，并且因其精湛的演艺获得了“南欧北梅”之誉。

在欧阳予倩的戏剧生涯中，他的新剧创作和京剧表演是交叉进行的，所以这也决定了他对待话剧和戏曲的看法。“五四”新文化运动中，反帝反封建、个性解放、打倒偶像成为社会主流，这种推翻一切的做法对破除旧的迷信，唤醒沉睡麻痹的群众的确起到了很大的冲击作用，在这种风头浪尖上，欧阳予倩并没有像胡适等人那样全盘否定中国传统戏曲，而是中肯地对其中的精华部分给予了肯定。他认为：“中国旧剧，非不可存。惟恶习惯太多，非汰洗净尽不可。”^②他提倡戏剧改革，认为我们所希望的戏剧，决不是只求消遣闲情，不是仅能做宣传工具即为满足，也不是只顾目前的那种功利主义所能范围。传统戏曲已经无法满足寻求自由、争取解放的广大民众的需要，他们“极愿听指导，极愿受训练”，“走入剧场里，不只是看戏，并且喜欢多晓得一点新的事实，多听见一点新的议论”。^③所以“戏剧是社会的反映，从这反映所得到的经过一种新的组织再放射出来，便能很鲜明地使人们认识人生，认识自己，能给人类新力量，而为其发展，这才是戏剧的真使命。”^④1921年5月，他与沈雁冰等人组织“民众戏剧社”，强调了戏剧的社会教育功能和戏剧家的社会责任感，郑重宣告：“当看戏是消闲的时代现在是已经过去了，戏院在现代社会中确是占着重要的地位，是推动社会使前进的一个轮子，又是搜寻社会病根的X光镜。”^⑤之后，他创作了《泼妇》、《回家以后》和历史剧《潘金莲》等，大胆抨击封建道德，歌颂妇女解放；《车夫之家》、《买卖》、《屏风后》、《越打越肥》等作品或者揭示下层人民的苦难，或者抨击封建道学的伪善，或者暴露买办资产阶级的丑恶面目，或者展示人民的抗日情绪；历史剧《忠王李

① 欧阳予倩：《我怎样学会了演京戏》，《欧阳予倩代表作》，华夏出版社，2008版，第340页。

② 欧阳予倩：《予之戏剧改良观》，《新青年》1918年10月第5卷第4号《戏剧改良专号》。

③ 洪深：《从中国的新剧说到话剧》，《中国近代文学论文集·戏剧卷》，中国社会科学出版社，1988年版，第16页。

④ 欧阳予倩：《戏剧改革之理论与实际》，见《欧阳予倩全集》第4卷，上海文艺出版社，1990年版，第22页。

⑤ 《民众戏剧社成立宣言》，《戏剧》第1卷第1期，1921年5月。

秀成》、《桃花扇》成为抨击卖国者分裂丑行、褒扬爱国者抗战情绪的代表作。到了五十年代，他回想起自己五四时期说过的中国没有戏剧这样过激的言论时，觉得“荒唐得很”，并针对“话剧向传统学习的问题”做了全面地阐述：为什么要向传统学习，中国戏剧艺术传统的主要内容是什么，编剧方法，表演和如何接受传统。在针对为什么要向传统学习时，他认为中国的戏剧有七百年甚至一千年的历史，其中有精华也有糟粕，但是精华多，糟粕少，“中国戏剧的传统是反抗性、斗争性、正义感强烈的传统，无论剧作表演都有鲜明的人民性。”^①要想让中国戏剧拥有长久的生命力，就应该顺应时代的需要，从传统戏曲中学习好的部分，剔除封建性的部分，保留人民性的优良传统，使其更好地为现代社会服务。根据他整个对传统戏剧的态度来看，他不是为了迎合而迎合，这与他的戏剧思想是一脉相承的。在五四批判的洪流中，他属于较温和的改良派，并且非常注重戏剧的艺术性。他曾说过，他和田汉、洪深三人有时合作有时也不合作，究其原因，是他们在政治与艺术的关系问题上的看法不同。欧阳强调艺术，非常重视基本功；田汉强调任务，为革命抗战而突击；洪深则介于两者之间，既有完整的戏剧理论，注重剧本的章法、排戏的程序，又是社会活动的积极倡导者，为革命抗钱而写。然而，欧阳予倩虽然谨严，但并不死板，他一面追求艺术上的打磨，一面也为革命摇旗呐喊；一面继承传统戏曲中的精华，一面汲取西方戏剧的营养。

第二节 外国戏剧的倡导者

国门的洞开使得新思想似浪潮般涌入了中国，程式化的缓慢的传统戏曲已经无法表现急剧动荡的现实社会。并且，在当时整个国民文化水平普遍偏低的情况下，通俗易懂的戏剧演出成为了唤起大众最好的文艺武器，再加上当时许多青年在日本留过学，接受了许多先进的西方思想，直接搬演或改译外国话剧剧本成为创作趋向。虽然早期话剧对外国戏剧的学习并非一帆风顺，但是它具有的文化意义是非常巨大的，并为五四话剧的发展提供了经验和教训。

到了五四时期，新文化先锋们高举“民主”、“科学”两面大旗，反对旧道德提倡新道德，提倡个人主义，将个人从封建伦理的束缚中解脱出来。这些相对进

^① 欧阳予倩：《话剧向传统学习的问题》，见《欧阳予倩全集》第4卷，上海文艺出版社，1990年版，第280页。

步的民主民权学说，如果从纯理论的角度去灌输，恐怕收效甚微，如何让中国的普通民众更好地理解领悟呢？这就要以西方为楷模，吸收他们的理论精华。西方的社会问题剧首先吸引了先锋们的注意，它所表现出的现实主义精神与五四时期“为人生”的文学目的不谋而合，更重要的是它可以表现出当下的民族生活，是社会的一面镜子。1918年6月，《新青年》4卷6期推出了“易卜生专号”，发表了胡适的《易卜生主义》、袁振英的《易卜生传》，以及罗家伦、胡适合译的《玩偶之家》、《国民公敌》和《小爱友夫》等名剧，集中介绍了这位被称为“欧洲现代戏剧之父”的理论、生平和创作，掀起了影响巨大的“易卜生热”，使“问题剧”几乎成为了当时话剧创作的惟一样式。

作为新文化运动先锋之一的欧阳予倩接受了新思想的洗礼，受到了西方现代戏剧的影响，提出“多翻译外国剧本以为模范，然后试行仿制。不必故为艰深；贵能以浅显之文字，发挥优美之理想”^①的主张。他极力推崇易卜生的社会问题剧，认为：“写实主义对社会是直接的，革命的中国用不着藏头露尾的虚与委蛇的说话，应当痛痛快快处理一下社会的各种问题。”^②但是，有一些问题剧却错将舞台当做讲台，片面追求思想的宣传，而忽略了艺术的打磨，于是出现结构松散、人物形象不鲜明、对话枯燥无味、创作千篇一律等问题。欧阳予倩对待艺术是非常认真、严谨的，当他看到问题剧出现的这些问题之后，写了《谈卜留》一文对卜留的问题剧辩证地进行分析，一方面指出他先问题后戏剧的弊病，另一方面对他的“编的技术”予以了肯定。这种分析向我们传达了欧阳予倩的戏剧观：他不主张卜留把戏剧当成手段的做法，而非常赞许易卜生把“问题溶化在戏剧里头”的功力，这样戏剧人物的行为和性格的进展才会有极大的热力。他说：“最好的问题剧，是要把问题很自然的归纳在戏里面。凡作者의思想和主张，要不知不觉的跟着情节进展，而且要使之丝毫看不出痕迹，如若不然，便不成戏，不过是借戏剧形式来发表的一段议论罢了。”^③

基于对问题剧的推崇，他创作了《回家以后》和《泼妇》。尤其是在《泼妇》中，塑造了一个敢于反抗不合理的纳妾制度、维护自己做人权利的中国“娜拉”式的女性形象——于素心。她与娜拉、田亚梅（胡适《终身大事》）同样是争取个

① 欧阳予倩：《予之戏剧改良观》，《新青年》1918年10月第5卷第4号《戏剧改良专号》。

② 欧阳予倩：《戏剧改革之理论与实际》，见《欧阳予倩全集》第4卷，上海文艺出版社，1990年版，第60页。

③ 欧阳予倩：《谈卜留》，1930年3月发表在广州《国民日报》《戏剧》，第28期。

性解放和婚姻幸福的进步女性，但是她的行动更具有斗争性。娜拉出走是想要摆脱玩偶的地位，并试图弄明白究竟是自己的思想正确还是丈夫海尔茂所维护的道德、法律正确。田亚梅的性格相对比较单薄一些，她所反对的主要是封建迷信和封建宗法，争取个人婚姻的自主权和个性解放。而于素心的离家出走不是一时冲动，因为她完全看清了丈夫陈慎之和他所代表的封建思想、道德的虚伪，对自己有高度自信，因此表现出镇定自若、毫不妥协的英雄气概。她反对的不仅是封建迷信，还有封建制度；她争取的不仅是个人的解放，还要帮助别人（王氏和儿子）解放，追求社会的大解放。从她的身上可以看到时代的光芒，反映出对“五四”精神真诚而执着的追求。再加上欧阳予倩丰富的舞台表演经验，将戏剧情节设置得非常巧妙，引人入胜。

当时，欧阳予倩还广泛译介了外国的戏剧理论。1921年在民众戏剧社主办的《戏剧》杂志上先后发表了《西洋歌剧谈》、《法兰西的歌剧》、《德国的歌剧》、《英吉利之歌剧》、《俄罗斯之歌剧》等。1929年7月在《戏剧》第1卷第3期中发表了川口笃的《现代法国剧坛之趋势》，从今日之写实主义、德国与法国之国立剧场、法国的民众剧运动、欧洲之国际戏剧运动四个方面对现代法国剧坛的趋势进行了全面分析。1929年9月5日，在《戏剧》第1卷第3期翻译了小山内薰的《日本戏剧运动的经过》，小山内薰先生的去世、筑地小剧场的变动，引起了欧阳予倩对春柳社在上海堕落的反思，他认为“认清道路”是第一要紧的事情，“戏剧运动万不宜采用二元主义”^①。1930年10月在《戏剧》第2卷第2期，翻译了岸田国士的《包多丽许研究》，介绍了代表法兰西戏剧最纯粹的传统之一的心理剧。1931年的《戏剧》第2卷第6期，翻译了中条百合子的《苏俄剧场的实际》。1934年在《文艺月刊》第6卷第5、6期，翻译野崎韶夫的《高尔基与莫斯科艺术剧院》。1934年8月26日《戏》周刊第2期，《日本最近的宣传戏》。

除此之外，欧阳予倩还对外国剧作进行改编：日本剧作家谷崎润一郎的《空与色》和托尔斯泰的《欲望》。《空与色》的原名是《无名与爱染》，“因其便于中国人排演，所以拿来改译”。剧作带有“恶魔主义”的强烈色彩，这类文学主张从人生的“丑恶”和“黑暗”方面取材，力图从中发现美、表现美。主人公张昌的妍妇明艳便是“恶魔”的形象，她以自己的色破坏了和尚镜圆修成的“佛果”，又

① 欧阳予倩：《日本戏剧运动的经过》，《欧阳予倩全集》第4卷，上海文艺出版社，1990年版，第389页。

用酒毒死了他。明艳鄙视软弱、胆小的人，认为这样的可怜虫不应该在世上占有一席之地。从一般的意义上来看，明艳是一个淫乱、残忍的女性形象，但从“恶魔派”的角度看，她是强者，是能够战胜修行深厚的圣僧的女子。这种“强者”的色彩也成为欧阳予倩笔下潘金莲重要的性格特征，促成了她的形象塑造。

在欧阳予倩的戏剧生涯中，他从未放弃对外国话剧的学习、借鉴，但这种学习并非教条式的拿来，而是结合中国戏剧的实际情况进行有机地统一，他认为：“我们绝对反对虚无主义，也反对教条式的从外边硬搬。但凡属是好的，我们需要的东西我们都要学习。我们坚决相信，凡属我们学到的东西，都能结合自己的实践融会贯通，发展自己的创造，话剧也就是这样。”^①

第三节 戏剧教育实践

欧阳予倩一生致力于戏剧，他不仅写过剧本、翻译过外国戏剧、当过京剧演员而且还特别注重戏剧教育。1918年，欧阳予倩在《新青年》上发表了《予之戏剧改良观》一文，提到了要组织“俳优养成所”，“以四五年卒业，以养成新人材”，并提出了具体的实施方法：“（一）募集十三四龄之童子三五十人，于其中选拔优良，授以极新之艺术；劣者随时斥退之。（二）不收学费。（三）修业二三年后，随时可使试演于舞台，以资练习，并补助学费。（四）课程于戏剧及技艺之外，宜注重常识，及世界之变迁。（五）卒业后，须服务若干年。”^②他认为这样四五年下来，肯定会取得好的成效，不仅会有所收益，而且还能提高俳优的素质和演技。

五四时期，许多新文化先锋因为对思想宣传的片面追求而忽视了对戏剧艺术的打磨，许多剧本的艺术价值有待考究。而戏剧是通过舞台表演将思想内容、人物形象传达到群众中去的，它需要把各种艺术和文学综合在一起，要让“各种不同的艺术在一个戏里面运用其所长，要把这些艺术的运用，安放到它最能发挥长处地方”^③，并且按照节奏性将它们串联起来，形成统一的整体。欧阳予倩出于对艺术严谨的态度，

① 欧阳予倩：《怎样才是戏剧》，《欧阳予倩全集》第4卷，上海文艺出版社，1990年版，第225页。

② 欧阳予倩：《予之戏剧改良观》，《新青年》1918年10月第5卷第4号《戏剧改良专号》。

③ 张庚：《戏曲艺术论》，《戏曲艺术理论集 演员必读》，中国戏剧家协会北京分会编，1985年版，第59页。

试图改变当时戏剧表演上的一些弊病，一生致力于戏剧教育，创办了多所戏剧学校、研究所等，将他的戏剧理论、表演艺术经验传授给一代又一代的青年。

1919年5月，欧阳予倩在南通演出时结识了当地著名的实业家张謇。张謇打算在南通办科班、造戏馆，派人约欧阳予倩前往主持。欧阳予倩非常重视，先是辞去了新舞台的聘任，为办学又赴日本考察戏剧，拜访了石井柏亭、小山内薫，参观了帝国剧场，看了大阪傀儡戏。当年9月份，欧阳予倩举家迁往南通，后来他回忆说：“我到南通的目的，是想借机会养成一班比较有知识的演员，我又想在演剧学生能用的时候，便组织江湖班似的流动团体，四处去表演自己编的戏”，“其次我想用种种方法，把二黄戏彻底改造一下。”^①同月，伶工学社开学，欧阳予倩任主任。该社是当时国内最早以科学的方法培养戏剧人才的场所之一，招学生50~60名，不收学膳费，除了设置戏剧专业课外，还开设了国文、算术、历史、地理、音乐、唱歌、舞蹈等课程。他极力反对旧科班的火遍开花和“填鸭子”式的方法教孩子唱戏。虽然旧科班能限期刻日教会孩子上台，但有很多地方是不科学不合理的。他主张“把一切科班的方法打破，完全照学校的组织，用另外一种方法教授学生”，他在校内写了几条张贴出来，第一条开宗明义地说：“伶工学社是为社会效力之艺术团体，不是私家歌僮养习所。”第二条说：“伶工学社是要造就改革戏剧的演员，不是科班。”除此之外，他还买新杂志和新小说给学生看，教学生学习西洋的音乐和舞蹈，用新思想、新方法培养具有现代素质的新演员，他认定自己创办的伶工学社不同于一般的戏班，并主张逐渐由伶工学生主持更俗剧场，宁肯少卖点钱，主要为了培养学生。

欧阳予倩不愿沿袭往名角发展的老路子，想培养出具有新思想的人材，然而在当时的戏剧环境中却无法如愿。但他仍旧坚持自己的戏剧理想，于1928年加入了田汉创办的南国艺术学院，担任学院的戏剧系主任。在教学期间，他亲自授课，每每讲到古典剧时，“总是做着细腻的动作”。为了培养艺术人才，他呕心沥血，不计报酬，非但工资分文不取，连车马费都自己掏。到了1928年，国民党统治区域得到暂时的相对的稳定。一些被军阀割据的省份，各自采取不同的发展文化的措施，以显示其统治的稳固性。当时，欧阳予倩与田汉在如何

① 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第6卷，上海文艺出版社，1990年版，第86页。

进一步发展中国话剧运动的途径问题上存在不同的认识。田汉认为：志同道合的同志间的团结和自身奋斗，是发展话剧运动最可靠的力量。欧阳予倩则认为：利用国民党中央和地方势力的矛盾，或利用某些人事关系，也可以发展戏剧活动。所以当田汉组织南国社以“在野”的地位开展进步的戏剧活动时，欧阳予倩就去了广州来应聘戏剧研究所的工作。广州戏剧研究所以养成学艺兼优、努力服务社会教育之演员，建设适时代为民众之戏剧为宗旨，欧阳予倩任所长。所内附设戏剧学校，前期曾由洪深担任校长，并有供研究和练习之用的小剧场和用作对外公演场所的大剧场，并办有《戏剧》杂志和周刊各一个，发表了大量的创作、翻译及理论文章。在戏剧学校的课程设置中，他既注重对外国戏剧的学习，开设了外国语、中西剧本研究等课程，又非常注重对中国戏曲的继承，开设了小曲、粤剧、皮黄、昆曲等，系统地提出了改革粤剧的主张，同时在附设的戏剧学校演剧系开设了歌剧班，在戏剧运动的启发上，做出了“相当的贡献”。^①他将外国戏剧和中国戏曲结合在一起进行教学，一方面肯定了外国戏剧在反映现实，揭示问题上的快速有力；一方面肯定了中国戏曲在舞台表演、人物塑造、形体动作上的高度凝练，两者结合才能创作出具有现代化和民族化的真戏剧。

1950年4月2日，中央戏剧学院在北京正式建立，欧阳予倩担任第一任院长。在此期间，他除了参加必要的社会活动外，全部精力都集中在培养新中国艺术人才的工作上。他总结了半个多世纪从事戏剧艺术教学的经验，积极提倡继承祖国优良的戏剧传统，追求在实践中创立中国民族的演剧体系。他坚持理论与实践相结合，采用科学的方法教导学生。除专业主课外，还特别强调史论及艺术修养基础课的开设，并亲自参与教学、排戏，编写教材、总结教学经验。1959年欧阳予倩把在中央戏剧学院讲课的内容整理出来，写成《话剧向传统学习的问题》一文，分别从戏曲内容、剧本、心理描写、剧本结构等方面进行了阐述。并将中国戏曲表演艺术细分为七个方面：时间空间的处理、程式的灵活运用、夸张的动作与真实的感情、鲜明的节奏、动作和台词的选择、戏

^① 熊佛西：《中国戏剧运动的新途径》，《现代戏剧家熊佛西》，陈多等编选，中国戏剧出版社，1985年版，第280页。

曲的舞蹈动作、行当问题，使得学生对传统戏曲有了全面的认识。戏曲中基本训练的方法，如形体训练、台词训练和表演训练对话剧演员来说都是非常必要的，都需要学习和借鉴。

在戏剧教育上，欧阳予倩的实践散发着“民族化”的浓郁气息，表明了他对话剧民族化的深入思考，话剧的发展无法脱离传统戏曲，戏曲是根，始终牵动着话剧的走向，“中国的戏曲艺术传统我们必须继承，并不断使其丰富、发扬光大，在传统的基础上，创造出人民戏剧艺术新的传统”。^①

① 欧阳予倩：《话剧向传统学习的问题》，《欧阳予倩全集》第4卷，上海文艺出版社，1990年版，第334页。

第二章 民族化戏剧的生命力

西方话剧的引进对传统戏曲造成了很大的冲击，以对话为主、写实主义的表现风格恰好适应中国现代生活，得到了许多先进知识分子的青睐。但是，对外国剧本的盲目引进也给先驱者们上了一课。春柳社和进化团就是很好的例子。它们是中国早期话剧曾产生过较大影响的两个社团，但是其演出风格却迥然不同。春柳社的组织者是中国留日学生，他们提出向欧美戏剧和日本新派剧学习的宗旨，特别注重艺术方面的追求。进化团是一个在上海发起的职业性的新剧团体，虽然他们排演的剧目也有从日本新派剧改译而来的，但是剧作内容紧密配合革命思潮，剧作形式沿用了一些中国传统戏曲的表现手法，在当时的演出中比春柳社更受观众的欢迎。分析造成差距的原因，主要有以下几点：一是话剧内容是否具有民族性。春柳社的剧作大多数是表现外国生活的，远离了中国的现实，不符合时代和革命的要求。据欧阳予倩回忆，在春柳剧场上演的约八十一个剧目中，“自己的创作而又写成完整的剧本的，可以说只有《家庭恩怨记》一个”，“纯粹的翻译剧本，基本上照原作演出的只有三个：《热血》、《茶花女》、《鸣不平》”^①，根据外国剧本和小说改译或编译的各占八九个。而进化团上演的多是时事剧，迎合了时代的潮流，把宣传革命、推翻封建统治作为首要的责任，传达了人民的声音，受到群众的承认和欢迎。二是话剧的表现形式是否具有民族性。春柳社遵循西方戏剧的模式，尽可能使人物个性化，注重把思想意义与人物性格融合在一起，反对人物直接对台底下讲话、喊口号、进行宣传鼓动，他们不采用新剧演出中常有的“言论派”的做法，也不用“幕外戏”。而进化团编演的新剧中，人物可以离开剧情即席讲演，并且戏的分幕多，接近于中国戏曲的传奇结构，实行角色分派制，此分法又与戏曲的行当制的做法相似。三是有没有考虑到话剧接受群体的欣赏习惯。春柳社由于忽视了中国观众传统的欣赏习惯，所以在内容和形式上都不够民族化；进化团由于充分考虑了中国观众的接受习惯，在剧本选材、演出形式上都具有鲜明的民族特色，但有一些片面追求即兴讲演效果的剧目在艺术水平上又有所欠缺。两个社团在话剧现代化和民族化上的努力为后人提供了丰富的经验和教训。

^① 欧阳予倩：《回忆春柳》，《欧阳予倩代表作》，华夏出版社，2008年版，第299页。

新中国成立之后,中国戏剧界再次提出了“话剧民族化”的口号。在1956年召开的第一届全国话剧观摩演出会上,外国专家在看过会演之后认为他们没有看到中国话剧独特的艺术表现,中国话剧与中国戏曲相比,在艺术审美上还存在着相当大的差距。中国观众也普遍抱怨话剧剧本和演出缺乏艺术魅力,没有戏曲那样“耐看”。但同时,昆曲《十五贯》的演出得到了周恩来同志的肯定,认为它“具有强烈的民族风格,使人们更加重视民族艺术的优良传统”,之后毛泽东在同音乐工作者的谈话中也强调了中国艺术要有自己的民族风格和民族形式。领导人对民族化的看重使得剧作家们开始重新审视话剧和戏曲的关系,再次呼吁“中国话剧要有鲜明的民族风格”。但是在话剧民族化问题的理解上,许多人片面地把话剧民族化等同于表现形式的民族化,而表现形式的民族化就是学习传统戏曲的艺术形式,这种观点是片面的、狭隘的。分析话剧民族化问题,要将它放在一个广阔的范围内去考察,不仅要看到它与中国传统戏曲的联系,而且要看到它与世界戏剧艺术的联系。

话剧民族化反映到具体的戏剧作品上,突出表现在三个方面:民族生活的展示、民族性格的塑造和民族精神的弘扬。欧阳予倩从1913年写下了揭露和讽刺贿选议员丑行的第一个话剧剧本《运动力》以来,一直在话剧创作的道路上勤勤恳恳,虽然中间穿插着京剧、桂剧和影视等方面的实践,但是在对现实生活的反映和对现实问题的揭露上,他一直走在同时代剧作家的前列。

第一节 民族生活的全面展示

“自话剧正式移植到中国之后,是否反映民族的生活现实就成为了话剧能否被大众接受的试金石。”^①反映民族的生活现实是对话剧内容方面的要求,话剧单纯模仿外国戏剧而受中国观众冷落的例子告诉剧作家,话剧必须深入地描写本民族的生活才具有长久的生命力。然而,话剧民族化在民族内容上的表现又不仅仅局限于对民族生活的简单描写,而是包含更广阔的内容,主要分为三个方面:西方题材的中国化、历史题材的现代化和对现实生活的关照。

① 刘方政:《中国现代话剧史论》,人民文学出版社,2009年版,第163页。

1、西方题材的中国化

在欧阳予倩的创作生涯中，编译和改译的剧本共有 7 部，分别是《傀儡之家庭》、《最后的拥抱》、《空与色》、《皮格马林》、《玩具骚动》、《油漆未干》和《欲魔》。除此之外，还有他根据法国小说改编而成的两场笑剧《白姑娘》。《傀儡之家庭》连载于 1925 年 4 月 19 日、4 月 26 日和 5 月 3 日《国闻周报》第 2 卷第 14、15 和 16 期，当时正处于五四时期热切追求外国戏剧的大潮中，欧阳予倩对《傀儡家庭》的改译算是顺应潮流之举。《空与色》根据谷崎润一郎的《无名与爱染》改编而来，留有唯美主义的残余，在话剧民族化上还有些欠缺。《白姑娘》用喜剧作为反照现实的镜子，让观众在嬉笑怒骂中看清封建军阀野蛮混战的罪恶，通过外国题材映射中国现实社会的黑暗，在话剧民族化上迈出了非常重要的一步。《欲魔》根据俄国列夫·托尔斯泰的《黑暗之势力》改编而成，故事发生在中国北方的一个农村，接近观众的现实生活，容易使观众产生归属感。软弱无能的李奇在富农张裕福家里做长工，和张裕福的继室花月英有不正当的男女关系，在李奇之母李洪氏的指使下，花月英毒死了张裕福，抢来张的财产和李奇成了亲。后来李奇又和张裕福的大女儿小金发生关系，小金怀孕了，李洪氏又生计将小金嫁给有钱的陈家，娶亲之前，小金生了孩子，为了不让孩子成为绊脚石，花月英和李洪氏让李奇活生生地把孩子埋在草棚里。在金子回门那天，李奇不堪精神重压，坦白了自己的罪行。剧中多次揭露吃人社会的黑暗，胡大忠和李大顺谈到银行放利的事情，富人将钱存进银行，银行连本加利拿来放给急需用钱的穷人，富人什么都不用做，在家吃喝玩乐就可以赚到钱，“这个年月不吃人家的血，自己的血就得给人吃”。李大顺发出“想不到世界变成这个样子，比茅厕还脏，将来还不知道怎么样呢”的感慨。剧中最阴险狠毒的人物莫过于李洪氏，而她在剧末说的那句“世界上的人不是拿良心做见证的”，反映出她在这个社会上看过了太多昧良心的事情，已经对整个社会失去了信心。这也是导致她性格极端的重要因素。剧本采用了话剧加唱的表现形式，李奇在第三幕中有感于自己的“幸福生活”，悠游自在地唱了一出“大肉馒头真好吃”，将传统戏曲中的唱融入到了话剧之中，符合中国观众的欣赏习惯。学习西方在一段时间内成为中国作家模仿的潮流，但是要获得中国观众的肯定，还需要在借鉴的同时加入中国元素，使之成为真正意义上的民族戏剧。

2、历史题材的现代化

在特殊的时代背景下，直接反映社会现实会有所局限，用历史题材来影射现实则可以避免一些麻烦，甚至起到更好的效果，“一部好的历史剧，它的教育意义不在好的话剧之下。”^①欧阳予倩曾说：“所谓历史戏并不是布置一个梦境似的迷宫，而是要使观众因过去的事迹联想到目前的情况，这就是所谓‘反映现实’”。^②但是反映现实并不是历史戏的唯一任务，历史戏还具有“用故人的斗争情绪鼓励现代人的向上”的作用。

历史剧首先必须要有历史根据，人物、故事都要有凭有据。但是，它又不简单等同于历史，剧作家可以在不违反时代的真实性的原则下，对故事进行艺术加工，集中突出某个部分，略去某个部分，来传达作者的思想，达到历史真实和艺术真实的统一。这类的主要作品有《潘金莲》、《忠王李秀成》和《桃花扇》。《潘金莲》为潘金莲翻了案，把她塑造成了一个崇拜力与美的女性。张大户要将潘金莲收房，潘金莲不从，张大户就故意把她嫁给丑陋不堪、没有出息的武大郎。当她一见到仪表堂堂、又有“打虎英雄”称号的武松时，仿佛看到了炽烈的太阳，将她的心融化了。但是武松恪守伦理道德，只把她当做嫂嫂看待。她得不到武松的爱之后，只好聊且爱上了有几分像武松的西门庆，并同谋杀死了武大郎，终因武松为兄报仇而死于心爱之人的手中。虽然它在六十年代被田汉认为是“有思想错误”的，但是看待一个作品是否具有价值要将它放在创作时的背景下进行考察。欧阳予倩在《潘金莲》自序中说“编这出戏是偶然的，既不是有什么主义，也不是存心替潘金莲翻案”^③，但是在看到现实社会中“张大户主义”横行，男人将女人视作玩物成为普遍现象时，就塑造了这么一个敢爱敢恨的女子的形象来表达对男权主义的抗议，批判了以张大户为代表的封建势力和不合理的婚姻制度，体现了强烈的反对封建专制主义的精神。

《忠王李秀成》于1941年6月完稿。这年1月，蒋介石发动了“皖南事变”，国民党顽固派的倒行逆施激起了进步作家的愤慨，但他们对国民党反动派的黑暗统治不能直言，所以“不得不以历史的曲笔来表现他们对现实的思考，于是出现

① 吴晗：《谈历史剧》，《中国现代戏剧论——冲突与发展中的戏剧》（下册），北京广播学院出版社，2002年版，第90页。

② 欧阳予倩：《欧阳予倩全集》第2卷序，上海文艺出版社，1990年版，第124页。

③ 欧阳予倩：《欧阳予倩全集》第1卷，上海文艺出版社，1990年版，第93页。

了历史剧的勃兴”。^①欧阳予倩看到国民党反动派“攘外必先安内”、贪污腐化、尔虞我诈、置国家和民族于不顾等行径后，借用历史的曲笔写了太平天国的衰亡，并通过李秀成的忠贞坚定来鼓励全国抗战军民的民族士气，使之投入到轰轰烈烈的抗日救国运动中。

《桃花扇》的剧本经历了三次改动：1937年初冬，在抗日战线南移、上海沦陷的情况下，欧阳予倩怀着满腔忧愤之情把它改编成京戏，借以影射时事，抒发感慨；1939年，又改成桂剧，根据当时的社会现实，加注了新的内容，抨击知识分子的软弱动摇，讽刺暗中勾结敌人的反动派；1946年12月，又改为话剧剧本，用历史事件讽喻国民党政府的黑暗统治，借侯方域的变节痛斥国民党当权者的叛变。每次改动都和当时的时代背景紧密相关，只有具有现代性的历史剧才有生命，才不是单纯的炒冷饭。欧阳予倩的话剧《桃花扇》和孔尚任的传奇《桃花扇》在结尾的处理上是不同的：孔尚任写的是侯朝宗和李香君看破红尘，双双入道；而欧阳予倩则设计为侯朝宗应清廷省试中榜，李香君撕扇断情。孔尚任的《桃花扇》写于康熙年间，当时的政治环境不允许他赤裸裸地批判侯方域降清。他不便写，也不敢写。但又要完成自己的创作意图，在不触犯忌讳的情况下，起到“惩创人心”的作用，就只好用“最曲迂”的文笔，对侯李的结局作入道的处理。其目的不只是缅怀故国，而且对当时的清朝统治者有一定的劝诫意图，这是孔尚任心境的写照，既缅怀过去又寄希望于当下。欧阳予倩写话剧版本的时候处在国共两党之争时期，1946年初，蒋介石撕毁双十协定，大规模进攻解放区，内战全面爆发，第二次国共合作结束。欧阳予倩有感于当时的政治环境，以历史剧讽喻当下，借李香君之口痛斥侯方域的变节，实则痛斥国民党当权者的叛变，为一部分软弱动摇的知识分子敲响了警钟。欧阳予倩认为侯方域的“应考”丧失了民族立场，如果不加以揭露，无法起到惩创人心的作用，难以鼓舞人民的斗志，削弱了作品的战斗性，所以这种结尾的处理是合情合理的，并且收到的效果也要比忠于原作好得多。

3、对现实生活的关照

在欧阳予倩的话剧作品中，从现实生活中取材，直接反映现实生活的作品所占比重最大。对现实生活的关心，反映出一个剧作家的社会责任感，具有现代意

^① 董健：《论陈白尘的话剧〈大地回春〉》，《抗战文艺研究》，1984年第2期，第17页。

识的话剧才谈得上民族性。“缺乏现代意识、违背时代精神的作品，无论手法、技巧等与传统多么相近、相同，都是民族化的大敌，最终必然将民族化变为狭隘的民族自大，甚至是开历史的倒车。”^①欧阳予倩在《自我演戏以来》中说到他编写《运动力》是因为看到了“辛亥反正以后，许多穷朋友都忽然讨了姨太太，住了大房子；我有些同学当了官，让护兵叫他们大人，纵情嫖赌，不干正事”^②，这些现象让欧阳予倩感到痛心，怀着一股革命热情借用戏剧来揭露官员们的丑态。

五四问题剧追求的是个性解放、自由独立，其核心是反抗、批判和揭露。这一时期，欧阳予倩创作的《泼妇》和《回家以后》奠定了他在中国现代戏剧史上的地位。从《泼妇》一剧中可以看到“易卜生问题剧”的影子，青年学生陈慎之在做了银行副经理之后，学习社会上所谓的“新派人物”，一边买妓纳妾，一边赠给妻子于素心一条钻石项链，并“信誓旦旦”地称之为“爱情的保证品”，家中公婆、姑母、妹妹都盲目维护封建旧习，认为“男人家三妻四妾，从古至今就有的”，因此没有什么大不了的，而于素心却大胆地说出自己的想法，逼陈慎之退掉王氏，并在离婚书上签了字，最后她带着王氏和儿子离家出走，留下一家人面面相觑。这是对封建残余遗留的娶妻纳妾的不良风气的公开指责，作者借于素心之口喊出了对男尊女卑的不满，用出走的行为来向这种不公平提出抗议。《回家以后》写的是纽约留学生陆治平瞒着家里的结发妻子吴自芳，在美国和“新式女子”刘玛利恋爱结婚，回国之后，陆治平本打算借机与自芳离婚，不料陆治平回家之后，在祖母、父亲和发妻的关心照顾下，“又发现自芳不少的好处——是新式女子所没有的好处”^③，使得治平离婚的念头悄然冰释。没想到刘玛利紧接着追随之至，揭穿了陆治平的谎言，与刘玛利的泼辣相比，自芳的宽容大度让陆治平开始重新审视家中的结发妻子。最后自芳摆明了自己的立场，无论和治平离婚与否，她都将继续留在陆家侍奉老人，治平非常感激，并向发妻、父亲和岳父保证绝不抛弃自芳，并暂别家人，去处理自己的婚姻问题去了。作者借剧中男主人公陆治平之口说出了自己对中国乡村和外国都市的看法：“像我们这种乡村只要没有西洋人物质的势力来压迫我们，我们真是别有天地，极其快乐。那些繁华都市的罪恶，一样也看不见，贫富的阶级相差也不远。许多天然的物产同简单的

① 刘方政：《中国现代话剧史论》，人民文学出版社，2009年版，第161页。

② 欧阳予倩：《自我演戏以来》，《欧阳予倩全集》第6卷，上海文艺出版社，1990年版，第35页。

③ 欧阳予倩：《回家以后》，《欧阳予倩全集》，第1卷，上海文艺出版社，1990年版，第24页。

生活，只要有明白人来加以指导，让他自自然然一天一天进化，多么好呢？”^①当时许多青年选择去美国、日本留学，学习了外国的先进文化和先进技术来改变落后的中国，但是在西方，贫富差距的悬殊和浸染着都市罪恶的一面也影响着中国。长工老陈的担忧不无道理，外国人把鸦片烟带到中国来，以此腐蚀中国人的思想和意志，以此提醒中国人在学习西方的时候要认清好与坏。在中西文化产生冲突时，欧阳予倩对中国乡村美景的描写，对乡村淳朴风气的赞美，尤其是对批评“新式人物”的留学生而肯定“旧式女子”的处理方法引起了许多争论，有人认为这是“复古”倾向，吴自芳是“家族主义下的女性”，和当时推崇的个人主义、恋爱至上原则相悖。

那么，《回家以后》究竟是不是对五四新文学精神的否定呢？笔者看来，《回家以后》是对五四新文学精神本质的一种理性思考。五四新文学强调的是“人的文学”，把人放在首位，表达对人的终极关怀，体现人道主义。它的目的不是为了揭露问题而揭露，最重要的是解决问题。当五四问题剧将一个个的问题抛出来之后，如何寻找方法去解决才是关键。娜拉出走后会怎样？于素心出走后会怎样？剧作家们没有给出明确的答案。鲁迅认为，娜拉出走后，不是堕落就是回来，这无疑是不能从根本上解决问题的。为了冲破传统礼俗社会的羁绊，打开中国迈向世界文化的大门，五四新文化先锋们对以人文性为特征的中国传统文化进行了整体性的否定。欧阳予倩看到了这种全盘否定后的尴尬，他在思考当中国文化遇到西方文化后的解决办法。对《回家以后》的思考有以下几点：首先，明显的民族文化认同感。从开头的布景描写，到陆治平口中的乡下生活，处处可以表现出作者对故乡的热爱，对中国的热爱。那“俭朴的平房”、“村外的大道”、“豆棚瓜架”和别有滋味的“村酒”散发着一股生活的气息，带给人心灵的悸动。“回家以后”这个题目的设置就代表着一种归属感，当追捧西方文明的新文化先锋们在对人文主义的理解遭到质疑的时候，需要的就是正视和担当。欧阳予倩表现出对乡土性精神家园的向往，正是民族人文主义的张扬。其次，对主导性历史变革的反思与质疑。中国的现代启蒙运动是包含着救亡图强的功利性历史目的的，所以虽然也是在文化、思想领域中展开，但从一开始便被规定为工具理性的行为，表现为实用的历史态度，这就势在必然地将中西文化纳入于“中西古今”的价值

① 欧阳予倩：《回家以后》，《欧阳予倩全集》，第1卷，上海文艺出版社，1990年版，第5页。

判断的框架之内,对以人文性为特征的中国传统文化进行了整体性的否定。^①五四启蒙运动落潮后,许多知识者醒来后发现无路可走,陷入无边的苦闷之中。《回家以后》对中西文化产生碰撞之后回归了传统文化,这是在五四“以西为新,以中为旧”的路子上迈出的非常大胆的一步,虽然在当时为很多人所不解,但是它所代表的丰富的人文主义内涵是具有永久的生命力的。《中国现代新人文戏剧》把《回家以后》放在了第一篇的重要位置,丛书题目的目的在于以作品集束出版的方式,“向人们揭示中国新文学发展中所实际存在,而迄未为人们所明确认识到并作为特定价值视阈给予认定的现代新人文主义内涵及其意义”。^②所以《回家以后》中的人文主义精神是不容忽视的,它是对“以西为新,以中为旧”的矫枉过正的一种理性的思考。五四反对的是旧的伦理道德,而不是不讲伦理道德;主张的是尊重双方意愿的自由离婚,而不是一方出轨的随意遗弃。陆治平和刘玛利只学到了西方恋爱自由的形式,却忘记了对感情负责的恋爱原则。陆治平的喜新厌旧是与中国几千年来封建时期三妻四妾的婚姻制度有关的,即便他留学在外,却没有学到外国文化中真正有价值的地方,骨子里仍旧残留着腐朽的封建旧习惯。所以说《回家以后》看似与五四精神相悖,实际上却是五四精神的另一种表现。对现实生活的关照在重视主流的同时,还应关注细枝末节,只有如此才能表现现实生活的真面目。

《屏风后》、《车夫之家》、《买卖》、《同住的三家人》都是广东戏剧研究所时期的作品。“《屏风后》里面提到的道德维持会,当时广州的确有类似那样的一个会”^③,《车夫之家》是当时在广州看到许多阔人盖洋楼逼着穷人搬家而作,《买卖》中的那些“怪物”作者也是经常见到,“当时国民党的要人为着向外国买军火,扣佣金,发洋财,什么丑事都做得出”^④。《不要忘了》是以活报的形式反映了“九一八”事变到李顿调查团来中国的一段简史。《同住的三家人》是1932年在国民党的黑暗统治下,作者看到老百姓的生活苦不堪言有感而发的。《越打越肥》是1939年在桂林写的,当时以李宗仁、白崇禧为首的广西军阀和他们的亲戚都倚仗枪杆子走私,在当地人们中流传这么一句话:“百姓越打越瘦,

① 孔范今:《中国现代新人文戏剧》序,山东文艺出版社,2005年版,第158页。

② 同上。

③ 欧阳予倩:《欧阳予倩选集》,人民文学出版社,1959年版,第2页。

④ 欧阳予倩:《欧阳予倩选集》,人民文学出版社,1959年版,第2页。

阔人越打越肥”，于是欧阳予倩便写了此剧来讽刺那些越打越肥的家伙。

如果欧阳予倩不关心社会现实，不了解人民疾苦，便不可能创作出贴近民众生活的剧作。他曾经说过：“我从编《潘金莲》起创作思想有所转变，写出了一些暴露国民党反动统治的短剧。由于‘一·二八’事变的刺激，我的思想向前跨了一步，认识到只有工农、只有中国共产党能救中国。”^①正是由于创作思想的转变，欧阳予倩对中国半殖民地半封建社会的批判才更加地力透纸背。

第二节 人物性格的立体呈现

要创建民族话剧，就必须深入地描写民族生活、民族性格与民族的思想情感。塑造具有民族性格的人物形象，关键看“是否用了人物自己的民族方法方式在表达他的思想感情。不同的民族，表达他们的思想感情，特别是表达情感的方法方式是不同的。”^②苏联演的《西厢记》中的崔莺莺就是以苏联人的解释来处理的。他们改题为《倾杯记》，即写莺莺听得她母亲让她管张生叫“哥哥”而不是“丈夫”时，气得把杯子摔破，这符合俄罗斯少女的刚烈个性。田汉在讨论新歌剧的时候提到了外国朋友认为中国人演外国戏也应有中国的风格，他们希望看到中国人如何通过他们特有的解释和表现方法来处理，看到带有东方色彩和中国民族风格的戏剧演出，而不是和莫斯科艺术剧院与小剧院的演出如出一辙。欧阳予倩拥有丰富的舞台经验，懂得将传统戏曲和话剧融合在一起，在刻画人物性格上不仅要求形似更注重神似，塑造了一批具有饱满的民族性格的人物形象。

民族性格，简单来说就是指一个民族在对人、对事的态度和行为方式上所表现出来的心理特点，是一种总体的价值取向。这种价值取向是会随着时代的变迁而变化的，甚至会出现分叉。所以，民族性格中有坚强、勇敢，也会出现软弱、自私，前者是值得发扬的，后者是需要改进的。具有积极的民族性格的代表人物有《桃花扇》中的李香君、柳敬亭，《忠王李秀成》中的李秀成，《泼妇》中的于素心，《同住的三家人》中的电器工人阿明等。

① 欧阳予倩：《我自排自演的京戏》，《自我演戏以来》，中国戏剧出版社，1959年版，第291页。

② 焦菊隐：《略论话剧的民族形式和民族风格》，《中国现代戏剧论——冲突与发展中的戏剧》（下册），北京广播学院出版社，2002年版。

李香君虽出身青楼，但绝不是一个愚昧的女子，她关心政治、头脑清醒。在孔尚任的《桃花扇》中，出场是鸨母李贞丽唤她出来见杨文聪，让她在客人面前温习曲本，这时的香君还带有少女的羞涩。而欧阳予倩却在香君出场之前使用众人的对话做了铺垫，说她“看兵书落泪，替古人担忧”，一般的歌妓在这个时候哭泣多是感时伤春，而她却是为了民族英雄岳飞而哭，这就注定了她有着与众不同的性情。当她知道梳拢的钱是由杨文聪提供时，便产生了疑问，杨文聪从来没有什么钱，且和侯朝宗相识不久，并无深交，为什么会花如此大手笔来操持这件事，背后肯定有原因。得知钱是阉党阮大铖的，并且侯朝宗在对阮态度上有所改变之时，她勇敢地说出：“侯相公，你错了！”并把身上的衣服、首饰脱下来还给杨文聪。她一针见血地指出，阮的这番用意是要作成圈套，败坏侯的名誉，一个烟花女子竟有如此清醒的头脑，实属难得。结局将李香君的刚烈个性发展到了极致，当苏昆生说听到了关于侯方域的一个不大可靠的消息时，香君连猜四次都没有中，并且立誓说如有人看到侯去应考，愿把一双眼睛挖了，表明了香君对节操的重视，宁愿相信侯方域的为国捐躯也无法接受他的懦弱变节。在香君打算以死明志时，其性格发展达到了高潮。侯朝宗说他为了香君不能死，而香君则为了他死不瞑目，这是何等鲜明的对比，她认为侯的变节让自己羞耻到了骨头里。仁义、道德、气节是香君死前告诫侯朝宗要永远保住的，更是一个民族应该永远保住的，这是从古至今都需要弘扬的民族精神，并且永远不会过时。

柳敬亭，本是阮大铖的门客，当他知道了阮是魏忠贤的死党时，就和苏昆生带了一班乐工离开了阮家，“宁愿饿死，也不作奸臣的门客”。当看到侯朝宗等人打阮大铖时，说道“打虎不死，反受其害”。柳敬亭在得知侯朝宗要梳拢李香君时产生疑虑，一是梳拢一事速度之快让人预料不及，二是侯朝宗是来南边避难的，根本就不会有那么多钱，三是杨文聪的“忽然大方”令人生疑，当众人都沉浸在办喜事的热闹之中，他仍能够以清醒的头脑去思考问题，表明他不仅仅是一个说书艺人，而是一个对国事家事特别关心的人。在清兵入关之后，柳敬亭仍坚信明朝没有亡，认为“只要人心不死，总是亡不了的。朱家的天下亡了，中国也亡不了的。哪一个不爱他的家乡？哪一个不爱他的父母妻子儿女？哪一个不恨那些杀

人的强盗？我们的爱越积越厚，我们的恨越沉越深，总有一天，总有一天！”^①柳敬亭作为明朝遗民，看到皇帝已换、年号已改，何等痛心，但他仍然相信总有一天会见到光明。欧阳予倩作此处理是对当时蒋介石反动统治的反感，和对其黑暗统治的揭露。在他的笔下，柳敬亭少了些许侠士风范，但始终是个明白人，当苏昆生对侯方域的变节传闻产生怀疑时，柳敬亭却认为“他（侯方域）能够糊里糊涂用了阮大铖的钱去玩儿，也就说不定他会糊里糊涂去赶考”，最后恰恰被他说中。李香君和柳敬亭虽然被视为“贱民”，却有着清醒的政治头脑、不畏权势的凛然正气，是爱国主义民众的典型代表。

中国的民族性格主要是儒家提倡的以“仁”为核心的思想，包括仁、义、礼、智、信和忠、孝、节、义几个方面。李秀成的“忠”是民族性格的典型体现。在他还未出场前，童容海对他评价——王爷的忠连天地都可以被感动，自然能够感动老百姓，就在观众心目中率先树起了一个忠臣的形象。他的“忠”并非空中楼阁，而是通过与奸佞们的倒行逆施的强烈对比中显露出来的。即使天王百般刁难，多次让他回京，他为了整个江山不倒，宁愿不受君命，不顾诽谤，“一个人的生、死、荣、辱，何必摆在心上，就算人家有甚么阴谋诡计对我，我决不用阴谋诡计去报复他，我只有一片为国为民的忠心，至死不变。”^②李秀成的忠主要体现在两个方面：一是忠于受苦受难的老百姓，在他成功的时候，想起的不是如何庆贺，而是拿庆贺的费用来赈济灾民；在他失利的时候，他宁愿自己吃“甜露”充饥，也必须让老百姓和士兵有粮吃。二是忠于太平天国，国事危急，他虽然担忧，但是仍坚持认为太平天国一定不会倒下。为了挽救太平天国，他遭诽谤、受委屈、被怀疑都无所顾忌。为表忠心，他把母、弟、妻、儿送到天京，以示自己不会造反。即使这样做，但天王和王爷们还是猜忌他，当李秀成一天奉了三道诏书进京时，主上和众王爷都拒绝见他，非但如此，王爷们还以莫须有的罪名污蔑他通敌、图谋不轨，有反叛天朝之嫌。在种种掣肘下，出于对天国事业的强烈信心，依然忍让求全、忠心不二。在他身上充分体现出了为正义、理想、民族而宁死不屈、英勇献身的爱国主义和英雄主义精神，这也正是中华民族优秀传统文化的精华所在，闪烁着民族精神的光芒。除了李秀成之外，剧中塑造的李母和李妻也是具有典型

① 欧阳予倩：《桃花扇》，《欧阳予倩全集》第2卷，上海文艺出版社，1990年版，第414页。

② 欧阳予倩：《忠王李秀成》，《欧阳予倩全集》第2卷，上海文艺出版社，1990年版，第45页。

民族性格的人物形象。李母是一位深明大义的母亲，她教育李秀成“你是忠王，千万不要忘了那个‘忠’字”。在天京失陷之时，李秀成派李世贤护送母亲出城，李母担心李世贤这么一员大将为了保护自己耽误了打仗，而投崖自尽。宋妃为了不拖累忠王，也横刀自刎。

然而，民族性格体现的仅仅是光明、积极向上的一面吗？未免过于片面了些。顽固守旧、软弱动摇也是其中的一个方面，这样的民族性格才更加丰满。在欧阳予倩的话剧作品中，存有民族性格劣根性的代表人物有《桃花扇》中的侯朝宗，《泼妇》中的陈慎之，《回家以后》中的陆治平、刘玛利，《欲魔》中的李洪氏，《屏风后》中的康扶持等。

侯朝宗是一九四零年代软弱动摇的知识分子的代表，其性格中的软弱性主要体现在三次对事情的处理上：第一次是众人打阮大铖的时候，杨文聪替阮说话，侯朝宗说“念在龙友兄讲情，饶他这次，让他走吧”，放走的结果恰恰应了柳敬亭的话“打虎不死，反受其害”；第二次侯朝宗仅凭杨文聪“朋友之交，应当主持风雅，愿天下有情人都成眷属”的理由糊里糊涂地接受了梳拢李香君的“好意”，并认为只要阮大铖诚心悔过，是可以原谅的，仅仅因为受人“恩惠”便动摇了自己的民族立场；第三次是侯朝宗以“权宜之计”为借口，考取副榜归来，彻底丧失了民族立场。这些情节的安排展现给观众一个革命性和斗争性不够彻底，对反动派仍抱有希望的知识分子的形象。青年学生陈慎之是一个接受过新式教育的人，表面上看起来崇尚民主、自由，但是却在旧习惯、旧势力的腐蚀下背弃初衷，仿效当时社会上某些所谓的“新派人物”，买妓纳妾，背离了五四精神。陆治平和刘玛利也是这批“伪新式人物”的典型代表，他们虽然留学美国，但是并没有学到西方的先进思想和先进文化，甚至连中国的传统美德都弄丢了。《回家以后》为“五四”时期学习西方的狂热青年注射了一支镇定剂，在全盘西化、否定传统的大潮中，很少有人认真去思考中国人到底要向西方学习什么，应该如何学习，是生搬硬套还是融会贯通？这种前进中的驻足不是拖后腿，不是倒行逆施，而是一种矫正、一种进步。

除了以上两种民族性格之外，欧阳予倩在《回家以后》中塑造了一个非新非旧的人物形象——吴自芳。吴自芳是乡下女子，没有受过教育，以闭塞农村的“耕读”之乐来维系自己心理的平衡，凭此点很容易把她划分到旧式女子之列，但她

又不是一个盲目无知的人，她敢于大胆地表达自己的想法，肯定丈夫对刘玛利的感情，并给陆治平选择的自由。这种包容与出走的女子相比缺少了点个性，但恰是在顾全大局的基础上的另一种人格独立的表现。最后，她说不管陆治平选择谁，她都要留在顾氏的身边伺候老人家，这似乎又有点无法完全独立的意思。在要求个性解放、民主自由的时代，吴自芳成为大家攻击的对象的确难以避免。洪深曾评价说：“这出戏，演得轻重稍有不合，就会弄成一个崇扬旧道德、讥骂留学生的浅薄的东西”。^①“五四”家庭问题剧中的女性多采取了娜拉式的做法——离家出走，欧阳予倩在1924年创作的《泼妇》也顺应了当时的出走潮流，但是出走后的女子缺乏独立谋生的能力，在社会上占有一席之地非常困难，于素心大胆离家后的命运如何，作者没有交代，也难以交代，因为在当时普遍贱视被离女子的社会风气不是一时可以改变的，仅仅凭借高呼女性权利并不能解决实际问题。欧阳予倩也许正是考虑到了这点，在后来创作的《回家以后》中用更理性的方法解决了婚姻中出现的问题，吴自芳的做法在当时的社会中应该是更明智、更可取的。

第三节 民族精神的弘扬和发展

民族精神是通过生活现实、人物性格表现出来的精神和意识。欧阳予倩的话剧中不管是改编西方戏剧、小说来表现中国社会现实；还是用历史剧来影射时事，或者直接反映社会现实的剧作，都不是单纯地讲故事，他在用心书写中国人民的生活，表现中国人民的精神状况，以求高扬民族精神，强化民族意识。

在欧阳予倩看来，“戏剧的使命，不在宣传”。在二三十年代，戏剧作为通俗的文学表现形式是最适合在动荡的年代作为宣传工具的，当时的民众希望在看戏的时候多了解点外面的情况，尽管宣传不是全部目的，但必定是一项重要的功能。欧阳予倩对艺术的态度非常严谨，他认为即使用戏剧来宣传，也“决不是徒然来几句激烈的话来博一时的喝彩，是要让民众在我们所演的戏剧中，认识革命的精神，认识社会的情形，认识自己的地位。进一步说：是要世界上的人们在我们的艺术里，认识我们民族奋斗的精神。”^②在戏台上喊口号不算宣传，对观众背诵三

① 洪深：《现代戏剧导论》，《中国新文学大系·戏剧集·导言》，上海良友出版公司，1935年版，第70页。

② 欧阳予倩：《戏剧与宣传》，《欧阳予倩研究资料》，知识产权出版社，2009年版，第186页。

民主义也不算宣传,“要借戏剧做宣传工作,必定先有戏剧”^①。那种单纯为了宣传而宣传,演过之后就没有意义的话剧是不会有长久的艺术生命力的,中国戏剧要想走向世界,就要求剧作家必须对中华民族在历史转折时期的民族特殊性拥有深刻的认识,创作出来的剧作才能唤起民族情感,抓住民族灵魂,弘扬民族精神。从1929年到1932年,欧阳予倩的戏剧创作更多地关注社会现实,他曾说过:“我从编《潘金莲》起创作思想有所转变,写出了一些暴露国民党反动统治的短剧。由于‘一·二八’事变的刺激,我的思想向前跨了一步,认识到只有工农,只有中国共产党能救中国。”^②在这一时期,他写了表现工人和城市贫民在帝国主义及买办资产阶级压迫下的苦难、觉醒和反抗的《车夫之家》、《小英姑娘》、《同住的三家人》,表现中国军民顽强抵抗日本帝国主义的《不要忘了》。在《车夫之家》中,作者借车夫的儿子和女儿之口喊出了对半殖民地半封建社会的控诉,满街的人都是鬼,都是强盗,“天底下都是没有良心的”^③。看清了社会的真面目是民众觉醒的开始。《小英姑娘》中小英的斗争精神比车夫的儿女更为强烈,不仅是语言上的控诉,而且还付诸了行动,代表了受压迫的中国人民的觉醒,并英勇投身战争的民族精神。《同住的三家人》展示的生活内容更加充实,人物形象也更丰富。电灯匠阿明作为一名觉悟的工人,教育王素薇“我们总要激烈的斗争,打出一个新的世界来,并不是等待新的世界来就我们”,表现出他斗争的勇气和对未来的信心。王素薇由一个事事忍耐的女子成长为一名勇敢对压迫者作斗争的女性,并表示“从此以后我要努力跟大家去打开一条出路,我们的围始终要靠我们自己来解的!”^④欧阳予倩笔下的人物由最初的软弱、忍让到后来的坚强、勇敢,反映人民努力改变自身处境的斗争精神,这种精神是属于特殊处境下的民族的,是独一无二的。董健认为“从话剧文学的创作来说,中国话剧一开始就是‘天生地’、自然地走在‘民族化’的道路上的。第一代剧作家如田汉、洪深、欧阳予倩等,他们本来就与传统戏曲有着很深的审美联系,对旧戏知之颇多。他们的剧作,即使取了话剧这种新形式,但其艺术韵味、风格,以及作品内涵中的那种现代中国人特

① 同上,第187页。

② 欧阳予倩:《我白排自演的京戏》,《自我演戏以来》,中国戏剧出版社1959年版,第291页。

③ 欧阳予倩:《车夫之家》,《欧阳予倩全集》第1卷,上海文艺出版社,1990年版,第142页。

④ 欧阳予倩:《同住的三家人》,《欧阳予倩全集》第1卷,上海文艺出版社,1990年版,第279页。

有的‘精神’，无不是‘中国化’的。^①

在话剧的民族化问题上，侧重内容还是形式一直是讨论的焦点。20世纪40年代，文艺界展开了对“民族形式”的大讨论。葛一虹在《新蜀报》上发表《民族形式的中心源泉是在所谓“民间形式”吗？》一文中提到“忠实的描写生活，把生活的真实在文学上显示出来，这种作品的形式便不会不是民族的”。可见，葛一虹的重点是落在内容上的。向林冰的“民族形式的中心源泉”说引起了许多人的批评和讨论，郭沫若认为它“既不符合文艺史的实际又是倒退行为”，认为“民族形式的中心源泉，毫无可议的是现实生活”。^②欧阳予倩在谈到民族形式的原则时说：“‘中国的’绝对不是传统的，而必须是‘现代的’，随时代变动的！‘大众的’，是通俗的，但并不是‘俗恶’的，不粗制滥造，也不低级趣味的。”夏衍主张“以现代中国大众生活所有的东西作为内容，以现代中国大众所喜爱、所理解的形式作为形式”。^③话剧的表现形式是不断发展、不断丰富的，对形式的片面强调只能使话剧走向死胡同，而注重对民族内容的挖掘，对民族精神的弘扬才会让话剧成为一潭活水。

然而，民族形式并非要完全摒弃的，形式与内容两者不是矛盾对立的关系，民族化的内容加上民族化的表现形式才更符合本民族的特色，更受观众的欢迎。欧阳予倩在倡导新剧的同时，也编演京剧，这就决定了在他的戏剧探索中，民族形式和现代化的内容是紧密结合在一起的。他多次成功地将传统戏曲中的一些优秀元素（如自由灵活的时空处理、高度集中的戏剧动作、话剧加唱及配乐）移植到话剧创作中来，提高了话剧的艺术性。比如，在导演话剧《桃花扇》时，就要求演员把戏曲中的程式化动作融入到话剧的表演之中，创作出的剧本既符合现代生活又易于观众接受。

总之，欧阳予倩的话剧创作通过对民族生活的展示，塑造了许多具有民族性格的人物形象，弘扬了民族精神，做到了民族形式和民族内容的高度统一，其剧作表现出了民族的现代性与现代的民族性，成为20世纪坚守民族话剧的典范。

① 董健《中国戏剧 从传统到现代》，中华书局出版社，2006年版，第4页。

② 郭沫若：《民族形式商兑》，载1940年6月9-10日《大公报》。

③ 《重庆、桂林召开的座谈会记录》，载《戏剧的民族形式问题》，桂林白虹书店1943年版。

第三章 实践中的话剧民族化演绎

话剧与传统戏曲的不同主要体现在两个方面：前者多取材于现实生活，后者多演绎历史故事；前者采用的是“既无唱工又无做工”的演剧形式，后者则讲究程式化动作。然而，艺术创造不可能是无源之水，无本之木，话剧在中国是有“被接纳的文化基础”^①的。如早期话剧虽然以散文化的语言和非程式化的动作为主要手段，但是剧中也有许多戏曲的痕迹，像在舞台动作提示上，借鉴了传统戏曲的提示方法，凡是牵扯到动作的提示均用“介”来表示，如“下介”、“饮泣介”等。

说到话剧和戏曲的联系，欧阳予倩应该是个有特殊经历的剧作家。田汉说：“欧阳予倩同志本身就是中国传统戏曲和中国话剧之间的一座典型的金桥”。^②欧阳敬如这样评价父亲：“如果说田汉、洪深这些老一辈戏剧家，对中国的传统戏剧，极其热爱、有很深造诣的话，那么，真正身体力行，肯下海当京剧演员的，则只有父亲欧阳予倩一人”。^③他演京戏并非因循守旧，而是做了许多改变：理论方面，写了许多有关改革旧戏的文章：《戏剧改革之理论与实际》、《再说旧戏的改革》、《怎样完成戏剧运动》等；实践方面，从形式到内容都对旧戏做了全面的改革，比如将《桃花扇》由传统的戏曲改为话剧，结构和语言都发生了根本的变化。除此之外，他还在桂林进行了话剧改革，取得了丰厚的成果。正是因为他对旧戏了解如此透彻，才能够把话剧这个“舶来品”更好地同传统戏曲结合起来，将戏曲中的美学精神渗透到话剧中来，并通过他自身丰富的舞台经验使话剧更丰满，更有韵味。

第一节 戏曲美学精神的传承

话剧为了更好地反映中国人民的生活，表达中国人民的思想感情，就要学习戏曲的艺术传统，取其精华去其糟粕。那么，话剧到底要从戏曲中学习什么呢？话剧要向戏曲学习的不仅仅是演剧的一招一式，更重要的是把握戏曲的美学精神

① 董健：《中国戏剧 从传统到现代》，中华书局出版社，2006年版，第4页。

② 转自欧阳敬如：《欧阳予倩戏剧论文集·后记》，上海文艺出版社1984年版，第486页。

③ 欧阳山尊口述，严欣久整理：《我的父亲欧阳予倩》，《毕生追求真善美》第4页，春风文艺出版社，1998年版。

和创造原则。话剧舞台上的动作、表情、声音、语调、节奏等应有生活真实感，但太真实自然又会沉闷、不美、不耐看。丰富的内容应有更具表现力的形式。因此，戏曲表演的鲜明性、准备性、生动性，舞台动作的节奏感和造型感，以及语言的动作性和音乐性都是值得借鉴的。但是不能为“招式”而学“招式”，因为戏曲的民族特色并非主要从“招式”中体现出来。更重要的是，必须把握戏曲运用这些“招式”的精神和原则。^①欧阳予倩长期从事传统戏曲改编和演出的实践，因此能够深刻地感悟到戏曲的独特魅力。他的剧作即使是描写现实生活，也不只是把生活场景赤裸裸地搬到舞台上，而是运用自己对戏曲美学精神的领会以形传神，把写实和写意融合在一起，立体地再现人物形象。

话剧重在写实，戏曲贵在写意。关于写实和写意的讨论，最早是从黄佐临的《漫谈“戏剧观”》开始的。他认为戏剧大体可分为斯坦尼斯拉夫斯基、布莱希特和梅兰芳三大体系，他们最根本的区别是：斯坦尼斯拉夫斯基相信第四堵墙，布莱希特要推翻这第四堵墙，而对于梅兰芳，这堵墙根本不存在，用不着推翻；因为我国戏曲传统从来就是程式化的，不主张在观众面前造成生活幻觉。^②传统戏曲采用的多是封闭性的结构方式：“结扣子、布悬念、酝酿戏剧冲突、展开戏剧冲突、推向戏剧高潮；解扣子、释悬念、解决戏剧冲突”，其“优点是时间、地点相对集中，情节严谨曲折、紧张动人，在一定的历史时期曾发挥过巨大的进步作用。”但同时，“在一定程度上便显得虚假和非生活化了：过分地靠巧合、误会组织情节”，从而造成观众“完全被剧中的感情所左右、所操纵，只知道社会生活‘是这样’，而为什么会‘是这样’，‘这样的’情形和结局是否可以改变，却不得而知。”^③布莱希特主张破除第四堵墙，破除生活幻觉的目的就在于，防止演员用倾盆大雨的感情来刺激观众的感情，而期待观众以一个冷静清醒的头脑去领会剧作家的意图，用批判的态度来感受剧作的思想性和哲理性，这样戏剧才能够起到帮助观众认识生活、认识现实，改造生活、改造现实的作用。斯坦尼倡导的是现实主义的演剧方法，主张将生活搬上舞台，但绝不是不经过加工，原封不动地搬上去。他认为内心的情感需要通过外部器官来表达，这与传统戏曲中“情动于中而形于外”的

① 胡星亮：《现代戏剧与现性》，人民文学出版社，2007年版，第233页。

② 黄佐临：《漫谈“戏剧观”》，《戏剧美学论集》，上海文艺出版社，1983年版，第20页。

③ 刘方政：《新时期话剧的结构探索与布莱希特的“间离效果”》，《中国新时期戏剧研究资料》，山东文艺出版社，2006年版，第57页。

看法是一脉相承的。现代话剧不应该一味推崇西方的戏剧模式，被封闭在“第四堵墙”之内，久而久之，会被写实性的幻觉主义所束缚，而应该多从民族的戏剧美学精神中汲取精华，充分利用舞台假定性，突破时间和空间在表现环境方面的局限，展现出广阔的生活画面。

欧阳予倩对艺术的标准是这样理解的：“要把握住人生的真实、社会的真实。失了这真实性，作品便不能成立”。在抗战时期，虽然他不容许为了宣传而降低艺术的品质，但是他的每部作品，无不渗透着对现实的关注，如《屏风后》、《车夫之家》、《英子姑娘》、《同住的三家人》等等。他认为：“写实主义简单的解释，就是镜中看影般的如实描写。不过这也不限于存形，何尝不可以存神？尤以形神并存方为上乘。灵的写实当然不能忽略，所以不妨拿写实两个字广义地解释一下。譬如三一律第四堵墙之类，本来无遵守的必要，描写的技巧也不是一定要画着格子走方步的。演机织工而用酸菜，与乎那种应有尽有的舞台布置都未免太蠢。又譬如两片灰布并垂，就算门算窗户，戏里要用棹子，就放个桌子，要椅子，就布置把椅子，不是客室就一定要摆全堂酸枝，挂全堂字画，卧室必定要连床几、沙发、痰孟、便器、字画、钟表、毡毯、被褥……弄得巨细无遗才算写实。布景如此，表演法也就可以推想而知了。”^①他将现代的写实主义和初期的写实主义进行了对比，认为在舞台演出时，把真马、真汽车搬上台的做法不仅不切实际，而且还很荒唐，是机械的写实方式，“现代的艺术品内容和形式都因时代的进展而变化了。即如戏剧，取材不同，分析不同，演出和表演也更进步了”^②。因此，他希望“文艺家们大胆放步的走，更希望有能把握住真实描写我们民众从重压中挣扎奋斗的精神的写实作品。”^③欧阳予倩在1936年莫斯科艺术剧院的戏之后，对写实主义有了深刻的认识，认为他们的演出可以说是达到了最高峰，因为“演员在台上并不像在演戏，而无处不是在演戏，整个的不像戏，而无处不是戏。演员并不是在描写或再现剧中人的生活，他们就是剧中人在舞台上生活着。”^④

传统戏曲中“最被这批戏剧革命者激赏的是突破时空的处理”^⑤。写实话剧多采用封闭空间或者板块式的结构，将故事情节、矛盾冲突放在一个或几个板块之

① 欧阳予倩：《戏剧改革的理论与实践》，《欧阳予倩全集》第4卷，上海文艺出版社，1990年，第61页。

② 欧阳予倩：《为什么要写实》，《欧阳予倩全集》第4卷，上海文艺出版社，1990年版，第129页。

③ 欧阳予倩：《为什么要写实》，《欧阳予倩全集》第4卷，上海文艺出版社，1990年版，第131页。

④ 欧阳予倩：《苏联第一届的戏剧节》，《欧阳予倩全集》第4卷，上海文艺出版社，1990年版，第157页。

⑤ 施叔青：《西方人看中国戏剧》，人民文学出版社，1998年版，第28页。

中,而写意的戏曲在时空转换上具有很大的灵活性和可变性,在反映现实时更加流畅、挥洒自如,可以免去不必要的琐碎的情节,突出主要情节和主要人物。话剧《桃花扇》采用了传统戏曲分场的方法,表面上看来只是“场”与“幕”的表现形式不同,但这种以“场”的形式推进的剧情,其时间、地点是流动的,随着人物的上下场,将故事情节灵活转换于各场景之间。前六场发生在明朝崇祯末年的南京,并且场景在不停转换:文庙——阮大铖的书房——李贞丽家——李香君妆楼——李香君家厅堂——金陵城郊,第七场直接转到了清朝顺治年间的某村路边。虽然场景转换频繁,但是却丝毫没有凌乱之感,冲破了舞台有限的空间,把更广阔的生活场景展示在观众面前。欧阳予倩对空间的选择会充分考虑到剧情的需要,对舞台布景要求比较低,尽量淡化环境的存在感,采取类似电影蒙太奇的跳跃式的方法。如《国粹》第一场背景是大厅上一对老夫妻坐着,媒婆方老太婆走上来;第二场背景是头场的老爷和黄四先生在一个地方会面;第三场是圆窗内一位小姐正在对镜化妆;第四场是圆窗下方洞内,一对苦力车夫夫妻哀怨;第五场是车夫的女儿跪在第一场新娶的姨太太面前;第六场街上两条白布各写着“禁止贩卖人口”和“打倒蓄妾蓄婢”。虽然是散点选景,但戏曲的内在情节联系非常紧密,只要将这些场景选点串联起来,就可以明白话剧的内容。

除了在结构上创造时空写意性,欧阳予倩还特别注重人物动作的写意性。戏剧动作的虚拟化是“话剧以分场结构体现舞台时空的自由,而对戏剧的生活表现所提出的审美要求”^①。写实话剧以人物对话为基本手段,而戏曲则更重视形体语言的表现力。这并不是说戏曲不重视台词,而是更重视台词与动作的统一。欧阳予倩曾专门写了《演员必须念好台词》一文来提高演员们对台词的重视程度,他认为“话剧有两根大柱子,就是语言和动作。”台词是为了戏剧特定的目的经过选择集中起来的生活语言,所以必须概括、扼要、集中,非但不能有废话废词,而且每一句话、每一个字都要为着表达戏剧的内容、达到一个戏的最高目的而起应有的作用,使剧中人物鲜明地表现出来,使剧的主题突出。^②动作一定要有目的性,并且要善于挑选动作,挑选最适当的动作来表达人物的内心。独幕话剧《一刻千金》中写刘志刚和宋淑晖夫妻两人离散三年,期间妻子曾耳闻丈夫的婚外情,后

① 胡足亮:《从戏曲写意美学出发去创造民族戏剧》,《南大戏剧论丛》,中华书局,2008年版,第134页。

② 欧阳予倩:《演员必须念好台词》,《欧阳予倩全集》第4卷,上海文艺出版社,1990年版,第182页。

来,桃色传闻被澄清但两人又面临着分别,此时夫妻“彼此紧紧握着手,片刻无言,有不胜惆怅之意”,虽然心中有万分不舍,但处于抗战时期,必须舍小家顾大家,一切深情都蕴含在紧握的双手和彼此深情地对视中。

“写意”的“意”,其最终指向是戏剧内涵的主观情意、哲理诗情。^①无论是话剧在结构时空上的写意性还是话剧人物动作、语言上的写意性,它们都是为揭示生活的本质和哲理服务的,最终目的还是表现民族特有的精神本质。而精神是一种内在的东西,需要借助外在的形式表现出来,两者是相互依存、不可分离的。例如,《回家以后》将湖南乡间秋景作为故事背景:“一所乡绅人家,俭朴的平房。当中大门。屋后有树;山右边是通村外的大道;左边是写豆棚瓜架。门外打麦场上放着几个晒衣叉,竹竿上晒着几件外国衣服。地下有两张板凳。”^②开头就为整篇戏剧创造了一个诗意葱茏的环境。然后又用花瓣的形式将陆治平和刘玛利的情书呈现出来,剧中两个孩子唱山歌的情景穿插,都增添了剧作的抒情意味,具有浓郁的民族情调。

第二节 改革传统戏曲的实践

戏曲不同于案头阅读的诗歌、散文或者小说,需要读者有一定的文化基础才能进行,即便观众识字不多,也照样能够看懂一出戏,并且能够从中获取历史知识和政治知识,所以说,“戏曲对我国民族性格的形成起了很大的作用。”^③长期以来,戏曲在中国形成了庞大的观众群体。但是,戏曲毕竟是一种旧的艺术形式,存在许多不合时宜的方面:第一,它不如话剧那样善于表现现实生活题材;第二,它难于将现代意识(如启蒙主义等)纳入自己“乐”本位的艺术表现中,它难以像话剧那样承担现代人对社会生活的思考。^④所以,为了适应现代社会的需要,戏曲的改革势在必行。

首先,更正演剧的目的。他认为“戏剧是艺术,不是浅薄的娱乐。我们要从戏

① 胡星亮:《从戏曲写意美学出发去创造民族戏剧》,《南大戏剧论丛》,中华书局,2008年版,第135页。

② 欧阳予倩:《回家以后》,《欧阳予倩全集》第1卷,上海文艺出版社,1990年版,第3页。

③ 欧阳予倩:《有关戏剧表演导演艺术的两个问题》,《欧阳予倩戏剧论文集》,上海文艺出版社,1984年版,第358页。

④ 董健:《戏剧与时代》,人民文学出版社,2004年版,第6页。

剧里面认识人生,要使观众出了剧场,在精神上有所获得,不仅是拿戏剧作什么教育宣传的工具就满足”。^①这里要注意的是,欧阳予倩并没有否定戏剧的宣传作用,他曾不止一次地说过,要用话剧宣传抗战,并且付诸于实践中。《梁红玉》、《桃花扇》、《胜利年》、《木兰从军》等都是为抗战作宣传,还尝试用京戏形式表现现实生活,创作并演出了一些时装新戏,如《哀鸿泪》,坚持用戏曲作武器向封建势力展开斗争。他所创作的话剧也都是与当时的社会环境紧密相关的,如《屏风后》、《车夫之家》、《英子姑娘》、《同住的三家人》等等。这些足以证明他并不是一个顽固的守旧派。其次,对戏曲内容的改变,尤其是对主题进行重新立意。欧阳予倩认为:“旧剧拥有大多数的观众,可是它的内容多半腐败:封建思想、奴隶道德、迷信的宣传、淫虐的表现,占据了中心。即使有些好内容,也和沙金一样混和在泥沙当中。”^②这些宣传封建伦理道德、愚忠愚孝的旧剧如果长期漫延下去,必定会阻碍新思想的传播。欧阳予倩认为“决不能让拥有大多数观众的旧戏,始终与抗战不生关系”。^③所以在他对旧戏进行改革的时候,努力将旧戏中封建迷信、麻醉民众的成分剔除,并同现实结合在一起。如写《杨贵妃》的时候,起初欧阳予倩只把握住皇帝玩弄女人这一点,把杨玉环写成了超人,后来改成了贵族倚势专横,激起民众的叛变,结果民众被镇压,叛变失败了,女人做了牺牲的工具。《渔夫恨》是旧剧《打渔杀家》的改作,欧阳予倩加强了主题的积极性和明确性,强调了渔民斗争的反封建剥削的主题。第三,对旧戏形式的改革。旧剧的内容与形式是一体的,内容虽然是形式的决定因素,但是形式也可以反过来限制内容的发展。欧阳予倩对旧戏的形式做了许多调整和改革:唱词上由典雅改为通俗,使唱词能明白如话;使用线条、色彩、布置和光线与演出法和表演方式协调一致的布景;对乐器和曲调加以改革等等。

对旧戏的改革,欧阳予倩首先从桂剧入手。他认为桂戏有着“独特的色彩”:
“它的腔调似不如京调的婉转变化,有时又不如京调的高亢爽脆。可是它那比较原始的传统遗留,比京调来得素朴一点,尤其是字句比较容易听得出。它的表演,速度较慢,有时不如平剧的明快,可是有时较为细腻熨贴。桂戏因为偏处一隅,交通不便,受到上海和香港的影响不多,好比一个内地姑娘,没有烫过头发,

① 欧阳予倩:《戏剧改革之理论与实际》,《欧阳予倩全集》第4卷,上海文艺出版社,1990年版,第49页。

② 欧阳予倩:《改革桂剧的步骤》,《欧阳予倩全集》第5卷,上海文艺出版社,1990年版,第41页。

③ 欧阳予倩:《改革桂剧的步骤》,《欧阳予倩全集》第5卷,上海文艺出版社,1990年版,第41页。

没有穿过高跟鞋，天真烂漫，得其自然之美。桂戏本身没有经过时下流行性的传染，比较纯朴，改革的工作比较容易于着手”，“只要改革桂戏有了成就，改革其他的旧戏，许多问题，可以迎刃而解。”^①接着，他从内容和形式两个方面对桂剧提出了改革意见，首先，将内容“完全革新”，“要使内容与社会相吻合，而有积极的意义”；其次，在形式上，要求“新的内容应当加以新的处理”，即使使用原来的演剧方式，也应该有所创新，根据不同的题材有所取舍地去运用。内容和形式同时发生变化，才能够“将旧戏改换一个新面目”^②。

在具体的改革过程中，欧阳予倩建立了导演制度。桂剧原来是没有导演排戏的做法的，靠的是口传心授，难以将各部分统一在一起，影响剧作的完整性和演出效果。提出演员要改变过去不认真研读剧本的不良作风，注意刻画人物性格。取消了“检场人”，采用了大幕、二幕、底幕、侧幕等现代舞台的一些装置，借用了话剧的一些写实手法，搞了一些必要的布景，使剧中的规定情境更加清楚鲜明，有利于表现剧中人物的性格。在音乐唱腔方面，既注重保留桂剧的传统风格，又吸收了京剧和曲艺等一些适用的东西，大大丰富了桂剧的表现力和感染力。如《桃花扇》中的大段朗诵，是从北方的大鼓书中学来的，既有磅礴的气势，又有桂剧的韵味。桂剧这个古老的剧种，经过了欧阳予倩的改革和广大桂剧演员的努力，在内容上与抗日斗争紧密相连，在形式上更加符合现代观众的喜好。除此之外，桂剧改革还培养和造就了一批优秀的演员，如尹羲、谢玉君、李慧中、万昭媛等，他们除了接受新的导演方法进行艺术实践之外，还要上文化课、艺术理论课，以及练习武功等，在思想上和业务上都得到了很大的提高，为后来的桂剧的发展作出很大的贡献。

欧阳予倩立足于传统，而又不拘泥于传统，戏剧内容随着社会现实的改变而革新，戏剧形式将传统和现代的手法兼收并蓄，在实践中不断更新戏剧理论，用科学、适时的理论来指导实践。然而，他认为“把旧戏加以修改上演，我并不反对，不过我主张利用宝贵的时间，多写多排多演新的作品，譬如黛玉葬花无论改得怎样好，始终不过是公子哥儿和工愁善病的娇小姐的罗曼斯。四郎探母始终是用模糊的家庭只爱遮盖起民族意识，诸如此类不胜枚举，把旧戏中的过于粗俗的词句

① 欧阳予倩：《改革桂剧的步骤》，《欧阳予倩全集》第5卷，上海文艺出版社，1990年版，第42页。

② 欧阳予倩：《改革桂剧的步骤》，《欧阳予倩全集》第5卷，上海文艺出版社，1990年版，第43页。

改得比较雅驯一点，过于荒谬的情节，改得比较近理一点，过于迷信或过于淫靡的去掉一点，这种不过是消极的工作。我们除了这些之外还有更重要更积极的工作，就是要利用新的思想，新的技术，新的组织，使旧戏的面目焕然一新，要是历史戏也要加一种新的分析和新的解释，使现代人能够接受。”^①在对旧戏的改革中积累的经验，为他创作话剧提供了充足的养料，这也是他的话剧能够做到既能深刻反应现实生活，又能吸引观众的重要原因。

那么，他是如何将戏曲中的有益成分成功运用到话剧的创作中来的呢？

欧阳予倩认为“说话的表演不一定就是话剧”，应该学习借鉴世界上各国、各民族优秀的文化，适当地吸收，取精而用宏，对于中国戏剧的优良传统也要学习，反对教条式的从外边硬搬，然后结合自己的实践融会贯通，发展自己的创造。他特别强调剧本的创作，认为在传统剧目里，有许多很好的剧本，我们可以从中学习它是怎样写人，怎样写人与人的关系的。真、善、美三者中，首先要真，然后才能善、才能美。而生活的真实和艺术的真实是有所不同的，历史上所有能够保留下来的剧目，都是经过一再地艺术加工，反复提炼过的艺术作品，提炼得越精的，保留得越久。五四时期，由于对现实主义的过分推崇，使得一些作家把生产过程和工作过程如实地搬上舞台，破坏了表演的美感。戏剧的思想性应该从人物的行动、从场面和情节中自然流露出来。中国戏曲中对人物的动作性处理得就非常自然，我们并没有听见程婴、窦娥、萧恩大发议论，也没有听到他们对自己的行动加任何解释，人物的心理活动通过具体的动作表现出来，才能够使观众自然而然地受到触动，反之，如果他们大发议论，或者对自己的行动附加解释，则会削弱戏剧的效果，甚至使观众厌烦。话剧《潘金莲》中的女主人公潘金莲的一举一动、一招一式便把对武松的深情表露无疑。武松前来给哥哥武大奔丧，和嫂嫂潘金莲言语了几句过后，劝她去休息，潘金莲只回答了一个“是”字，“慢慢的向楼梯走两步，又站住。眼睛微微的向武松那边瞟一瞟，想一想叹口气，再慢慢地走——很失望的样子”，两个“慢慢”表现了潘金莲似走还留的心理活动，她渴望和武松有更多的交流，并且这种交流不只是围绕武大的死，而是让武松明白自己对他的那份真心。

程式化的表演艺术从五四时期的全部否定，到五十年代的重新推崇，到底该如

① 欧阳予倩：《关于旧剧改革》，《欧阳予倩全集》第5卷，上海文艺出版社，1990年版，第39页。

何灵活运用程式是话剧学习传统的一个关键。欧阳予倩认为表演程式是构成戏曲表演艺术的一个部分，是从生活中提炼出来的，也代表着民族风格，在运用的时候应该有所改变，适合于新的要求，“拘泥于程式，以致妨碍表演，那是很糟的；以为程式是可怕的东西，不敢碰、不敢谈，那也不对；有人以为把戏曲的表演程式随便往话剧一搬，就算接受了传统，尤其是错误”。“看戏曲名演员如何灵活运用程式，如何在程式的限制中游刃有余地表演角色的情感，深入地加以研究，对话剧表演相信会有帮助的。”^①欧阳予倩在培养演员时，特别注重对他们的形体训练，不仅戏曲演员需要，话剧演员也同样需要，因为现在话剧还没有一套完整的形体训练方法，学习戏曲的形体训练能帮助话剧演员把动作练得灵活、准确、漂亮，但是需要有所取舍地学习，“例如筋斗，只要学会‘吊毛’、‘抢背’、‘虎跳’之类三四种比较容易的就行。如‘小翻’、‘台碾’、‘台提’、‘箭子’、‘前扑’、‘云里翻’之类的筋斗，戏曲的文戏演员都不一定要会翻，话剧演员就更没有必要”。以传统的形体基本训练方法为基础，并参考苏联戏剧院校的形体训练教学内容，制定合乎需要、切实可行的一套教材，对培养现代话剧演员是非常有帮助的。

由于戏剧舞台时间、空间的严格限制，结构对于一出戏剧来说非常重要。亚里士多德认为“在情节结构、性格、言词、思想、形象和歌曲六种成分里，最重要的是情节结构”^②，而西方戏剧的情节安排大都以时间、空间都相对集中的“锁闭式”结构为主，最典型的是“三一律”的结构理论，要求戏剧创作在时间、地点和情节三者之间保持一致性，即要求一出戏所叙述的故事发生在一天（一昼夜）之内，地点在一个场景，情节服从于一个主题。欧阳予倩在早期的话剧创作中，大多采用了这种“锁闭式”的结构，如《泼妇》一剧，从一开始就将戏剧矛盾推向了十分尖锐的时刻，陈慎之要讨姨太太，今日就要进门。妻子于素心发现之后，不仅逼着陈慎之撕掉了实身契，退掉了姨太太，还跟陈离了婚，并且要带着姨太太和儿子离家出走。而之前她和陈自由恋爱结婚，陈当了银行经理后思想的倒退等全部通过人物对话来展现。这种结构一方面使戏剧显得非常完整、紧凑，另一方面由于时间和地点的限制毕竟难以表现广阔的生活画面，再加上补叙性的回忆过多，情节的发展速度就不免缓慢得多，容易造成沉闷感。而中国传统戏剧的“开

① 欧阳予倩：《话剧向传统学习的问题》，《欧阳予倩全集》第4卷，上海文艺出版社，1990年版，第321页。

② 亚里士多德：《诗学》第六章，上海人民出版社，2005年版，第34页。

放式”结构恰好解决了这个问题。《忠王李秀成》和《桃花扇》两剧在结构上，吸取了中西戏剧之长，取得了很高的艺术成就。《忠王李秀成》一剧在开放式的宏大结构中，展开了历史画面的描绘。它以李秀成和洪氏兄弟的矛盾冲突为主线，围绕这条主线，按照时间顺序，设置了矛盾双方的四次冲突：洪仁发以天使身份去浙江下书，急诏李秀成回京，李秀成决心采用打安庆以解天京之围的策略，不肯奉诏；李秀成与洪仁发收买的陈坤书为赈济灾民发生冲突，洪秀全再次下诏召李秀成回京，李不得不改变计划；在天京李秀成面见洪秀全，双方围绕如何退兵展开冲突；李秀成稽查私粮与洪氏兄弟及其同党蒙得恩发生矛盾。最后，以天京沦陷，李秀成英勇殉国为结局。《桃花扇》在结构上删去了史可法拒立昏主，死守扬州这条线索，以李香君和侯朝宗的爱情为主，以忠奸斗争为辅，力求在大的历史背景下展现出主次分明、层次清晰的故事情节。在对“开放式”结构的运用中，欧阳予倩还采用了虚实结合、以虚写实的手法。在戏剧冲突的关键部分，在有利于展示人物性格特点的地方，集中地、充分地描写，而在一些只需要交代情节的地方，采用过场、暗场来处理。如《桃花扇》中把清兵占领南京，李香君逃难，侯朝宗赴考中榜等情节使用过场戏，通过苏昆生、柳敬亭之口交代出来。

传统戏曲在长久的历史沉淀中保留下来的表演经验是我国戏剧史上不可多得的宝贵财富，作为中国现代剧作家，如果忽视这笔财富，单纯学习、模仿西方，创作出的剧作只能是无源之水无本之木，而充分地利用它，则会为现代戏剧提供许多借鉴和经验，欧阳予倩看到了这笔财富，并且在他的演剧中很好地利用了这笔财富，创作出了一部又一部令人叫好的剧作。

结 语

欧阳予倩作为中国话剧史上的标志性人物，在戏剧理论、戏剧教育和戏剧表演等方面均有建树。他对中国传统戏曲的学习和借鉴贯穿着其话剧活动的始终，一方面用传统戏曲中的方法指导话剧的创作和表演，另一方面又用话剧中适于表现现实生活的各种优势促成传统戏曲的革新。在中国话剧史上，话剧的民族化特征先是被抹杀，五四新青年派“以西为新，以中为旧”的思想全盘否定了传统戏曲的价值，虽然在当时的历史背景下有大刀阔斧、开辟新篇章的积极作用，但它毕竟给话剧的发展造成了消极的影响，中国话剧要想立足文坛、走向世界，需要有民族精神的支撑，需要有民族内容的充实，需要有民族性格的展现，如果没有一点“自己的东西”，如何作出区分，如何成为独特的民族财富呢？

由于对西方戏剧理论的片面认识，再加上处于战争时代的特殊环境，话剧在表演上产生了各种问题，胡星亮对这些问题作了一下梳理：一是没有真正理解斯坦尼体系，以为要求忠于生活便是要求把琐碎的生活搬上舞台，而没有把生活提炼成更真、更美、更典型的艺术形式，舞台形象不够突出；或是以为要求内在的体验便是削弱甚至取消外部动作，觉得只要有内心体验，就用不着选择外部动作也能创造出鲜明的形象，使得理解的东西没能通过相应的技巧表现出来。二是中国话剧演员早先大都是“半路出家”，在战争环境中不可能受到严格的艺术训练，其表演更多的是对生活的素朴模仿；新中国成立后虽然环境发生变化，但却没有对演剧艺术的训练予以足够的重视，因此，台词听不清送不远，形体动作不能敏捷优美、控制自如，表演缺少鲜明的艺术表现力。^①

而传统戏曲能够拥有如此广泛的观众基础，必定有它存在的合理性。它在时间空间的处理、程式化的灵活运用、夸张的动作与真实的感情、鲜明的节奏、舞蹈动作等方面有许多值得现代话剧采纳的地方，话剧向戏曲学习可以拉近和观众之间的距离，有了传统戏曲作为基础话剧可以更快地成长，直至成熟。

欧阳予倩作为一位京剧表演家，对传统戏曲的喜爱自是不言其说，同时，他的眼光又是长远的，他看到了戏曲在表现现实生活中的局限，力图通过亲身的实践

① 胡星亮：《现代话剧与现代性》，人民文学出版社，2007年版，第223页。

来改革戏曲中的弊端，并将戏曲中的有益元素运用到话剧的创作中来。他出身官宦家庭，本可以享受衣食无忧的生活，却毅然选择了“演戏”这条家人、亲戚、朋友都极力反对的道路，他甘愿忍受清贫，也要坚持演戏的事业，常常需要抵御各方面的压力和经费的紧缺，但却从未改变初衷。正是凭着他对戏剧表演的这股韧劲，他编、导、演了大量的剧目，奉献了多部精彩的话剧，培养了大批优秀的戏剧艺术人才。

然而，由于多元的文化消费形态的逐步形成，现代戏剧艺术陷入了严重的生存危机，急功近利的创作心态使得许多剧作家不能真正地深入生活，打磨作品，更不要提向传统学习了。虽然，“中国的”必须是“现代的”，但是一味摒弃传统却是数典忘祖的愚昧做法，当代的话剧创作更需要传统戏曲的支撑作为基础，只有这样话剧才能拥有长久的生命力，才能在重重突围中得到永存。

参考文献

书目资料:

1. 陈白尘、董健主编:《中国现代戏剧史稿》,中国戏剧出版社,1989年版。
2. 葛一虹主编:《中国话剧通史》,文化艺术出版社,1990年版。
3. 田本相主编:《中国现代比较戏剧史》,文化艺术出版社,1993年版。
4. 董健:《戏剧与时代》,人民文学出版社,2004年版。
5. 刘方政:《中国现代话剧史论》,人民文学出版社,2009年版。
6. 赵家璧主编、洪深编选:《中国新文学大系·戏剧集》,上海良友图书印刷公司,1935年版。
7. 王国维:《宋元戏曲史》,百花文艺出版社,2002年版。
8. 苏关鑫:《欧阳予倩研究资料》,知识产权出版社,2009年版。
9. 张庚:《张庚文录》,湖南文艺出版社,2003年版。
10. 劳逊:《戏剧与电影的剧作理论的技巧》,中国电影出版社,1989年版。
11. 欧阳予倩:《话剧、新歌剧与中国戏剧艺术传统》,上海文艺出版社,1959年版。
12. 欧阳予倩:《欧阳予倩代表作》,华夏出版社,2008年版。
13. 欧阳予倩:《欧阳予倩戏剧论文集》,上海文艺出版社,1984年版。
14. 欧阳予倩:《自我演戏以来》,中国戏剧出版社,1959年版。
15. 陈珂:《欧阳予倩和他的“真戏剧”:从一个伶人看中国现代戏剧》,学苑音像出版社,2007年版。
16. 胡星亮:《现代戏剧与现代性》,人民文学出版社,2007年版。
17. 胡星亮:《中国话剧与中国戏曲》,学林出版社,2000年版。
18. 欧阳敏如:《父亲欧阳予倩》,中国戏剧出版社,2005年版。
19. 李万钧:《中国古今戏剧史》,广东高等教育出版社,1997年版。
20. 武宁:《毕生追求真善美》,春风文艺出版社,1998年版。
21. 胡星亮:《二十世纪中国戏剧思潮》,江苏文艺出版社,1995年版。
22. 焦菊隐:《焦菊隐戏剧论文集》,上海文艺出版社,1979年版。
23. 欧阳予倩:《欧阳予倩全集》六卷,上海文艺出版社,1990年版。

24. 《戏剧美学论集》，上海文艺出版社，1983 年版。
25. 隗芾：《戏曲美学论文集》，中国戏剧出版社，1984 年版。
26. 欧阳予倩：《欧阳予倩与桂剧改革》，广西人民出版社，1986 年版。
27. 周靖波：《中国现代戏剧论——建设民族戏剧之路》（上册），北京广播学院出版社，2002 年版。
28. 周靖波：《中国现代戏剧论——冲突与发展中的戏剧》（下册），北京广播学院出版社，2002 年版。
29. 南京大学戏剧影视研究所：《南大戏剧论丛》，中华书局，2008 年版。

论文资料：

1. 蔡美云：《欧阳予倩戏剧思想初探》，《戏剧》，1999 年 02 期。
2. 宋宝珍：《欧阳予倩：史论性批评的创立与现代戏剧的体认》，云南艺术学院学报，2002 年 03 期。
3. 周国良：《论欧阳予倩话剧结构艺术的民族化特色》，《中国现代文学研究丛刊》，1997 年 04 期。
4. 张芳彦：《论欧阳予倩的现代戏剧创作》，咸宁师专学报，1998 年 02 期。
5. 黄振林：《欧阳予倩独幕剧构剧奥秘探幽》，《当代戏剧》，1999 年 03 期。
6. 袁泉：《论欧阳予倩抗战时期的历史剧》，齐齐哈尔师范学院学报，1987 年 04 期。
7. 韩日新：《婚恋戏剧的嬗变——从欧阳予倩、田汉到曹禺》，《艺术百家》，1994 年 04 期。
8. 王安葵：《欧阳予倩的戏曲改革观》，《戏曲艺术》，2009 年 03 期。
9. 黄振林：《欧阳予倩：大师的话剧写意》，《戏剧之家》，2000 年 04 期。
10. 邹红：《中国现代话剧民族化的历史进程》，《文学评论》，1999 年 04 期。
11. 谭霈生：《关于话剧民族化的问题》，《戏剧创作》，1985 年 01 期。
12. 黄振林：《欧阳予倩喜剧技巧新探》，《艺术百家》，2000 年 02 期。
13. 张庚：《关于艺术民族化问题》，《文艺研究》，1982 年 02 期。
14. 陈建军：《论欧阳予倩戏曲改革的理论与实践》，中央戏剧学院学报，2006 年 03 期。
15. 王晓家：《试论欧阳予倩的话剧〈桃花扇〉》，《齐鲁艺苑》，1986 年 03 期。

16. 袁泉:《负荷着过渡时代悲哀的戏剧——论欧阳予倩 20 年代末至 30 年代的话剧》,《东方论坛》,1998 年 03 期。
17. 刘方政:《论田汉话剧创作的民族化实践》,山东师范大学学报,2005 年第 50 卷第 6 期。
18. 谭志湘:《学习欧阳予倩,做戏曲改革的闯将》,纪念欧阳予倩诞辰 110 周年。
19. 张健:《欧阳予倩喜剧创作论》,《戏剧杂志》,1999 年第 1 期。
20. 陈珂:《欧阳予倩与文明戏——兼论文明戏时代的观众及戏剧文化环境》,上海戏剧学院学报,2006 年第 4 期。
21. 王琳:《欧阳予倩的〈红楼梦〉京剧及其戏曲改革》,中国戏曲学院学报,2004 年 5 月,第 25 卷第 2 期。
22. 任动:《欧阳予倩话剧〈潘金莲〉的文学史意义》,《戏剧文学》,2010 年第 9 期。

致 谢

作为一个跨专业的学生，从本科的新闻学到研究生的中国现当代文学，是不太容易的。虽然两门学科都是文科类，新闻学也会学习到中文专业的一些基础知识，但是毕竟没有中文科班出身的学生底子厚实，所以我要付出比别人更多的努力。回想近三年的研究生生活，内心充满了感动和感激。

感谢我的导师刘方政教授。对于话剧和戏曲，在之前的学习过程中很少涉及，是刘老师引领我走进了戏剧艺术的殿堂，他经常语重心长地告诉我要多读书，并给我推荐了许多经典书目。在学习过程中，一些深奥晦涩的地方，刘老师总能用最简洁、最通俗易懂的语言讲解出来，使我一个戏剧外行渐渐地开窍，慢慢地领会其中的精髓。在毕业论文的写作过程中，刘老师倾注了大量的心血，看着满页飘红的论文，我一方面深深地感到自己在知识储备上的不足；一方面真心感谢老师对我严格要求，只有这样我才能更快地进步，学到真正的学问。

感谢山大文学院辛勤教导过我的每一位老师，感谢张学军、章亚昕、贺立华三位老师，他们渊博的知识和为人师表的作风都令我敬佩，他们的课程既注重专业知识的教授，又注重对学习方法、思维方式的培养，使我受益匪浅。在毕业论文开题时，他们给我提出了许多中肯的意见，使我在写作过程中少走了许多弯路。诚心地谢谢他们！

感谢我的父母，他们对我的支持和关心是我学习生活中最强大的动力。曾经有人问我，是什么让你能够这样努力，我说，是为了给父母争口气的信念让我必须不断奋斗，让他们不再为我操心，能够以我为荣。

感谢师门里的师兄、师姐、师妹。我们就像一个大家庭，每个人都是其中的一份子，在学习上，我们互相督促，共同进步；在生活上，我们互相关心、互相帮助。三年的相处凝成了深厚的情谊。感谢身边的每一位朋友，他们陪我走过了最美好的时光，每一个在一起的日子我都会深深铭记。

感谢答辩委员会主席魏建老师，感谢为评阅我的论文而付出宝贵时间和辛勤劳动的专家和教授们，感谢参加我的论文答辩的先生和老师，你们的辛勤劳动和不倦教诲，都让我万分感激！

感谢所有教导、关心和帮助过我的师长、亲人和朋友们！

范文瑶

2012年4月12日

攻读硕士学位期间发表的论文

1. 《以女性视角解读张欣的〈为爱结婚〉》，《东京文学》，2011. 06
2. 《用精神分析法解读〈心经〉中的许小寒》，《东京文学》，2011. 08
3. 《欧阳予倩话剧中的女性形象分析》，《文学与艺术》，2011. 10
4. 《席慕容诗人论——无心插柳柳成荫》，《文学与艺术》，2011. 10
5. 《最是伤感相思时——品味〈燕语〉中的相思之情》，《国风诗韵——蔡丽双创作论》，2011. 04

学位论文评阅及答辩情况表

论文评阅人	姓 名		专业技术 职 务	是否博导 (硕导)	所 在 单 位	总体评价*	
	魏建		教授	是	山东师范大学文学院	B	
	张学军		教授	是	山东大学文学院	B	
答辩委员会成员	姓 名		专业技术 职 务	是否博导 (硕导)	所 在 单 位		
	主席	魏建	教授	是	山东师范大学文学院		
	委 员	贺立华	教授	是	山东大学文学院		
		张学军	教授	是	山东大学文学院		
		贺仲明	教授	是	山东大学文学院		
		章亚昕	教授	是	山东大学文学院		
		施战军	教授	是	人民文学杂志社		
答辩委员会对论文的 总体评价*			B	答辩秘书	魏建	答辩日期	2012年5月22日
备注							

※优秀为“A”；良好为“B”；合格为“C”；不合格为“D”。